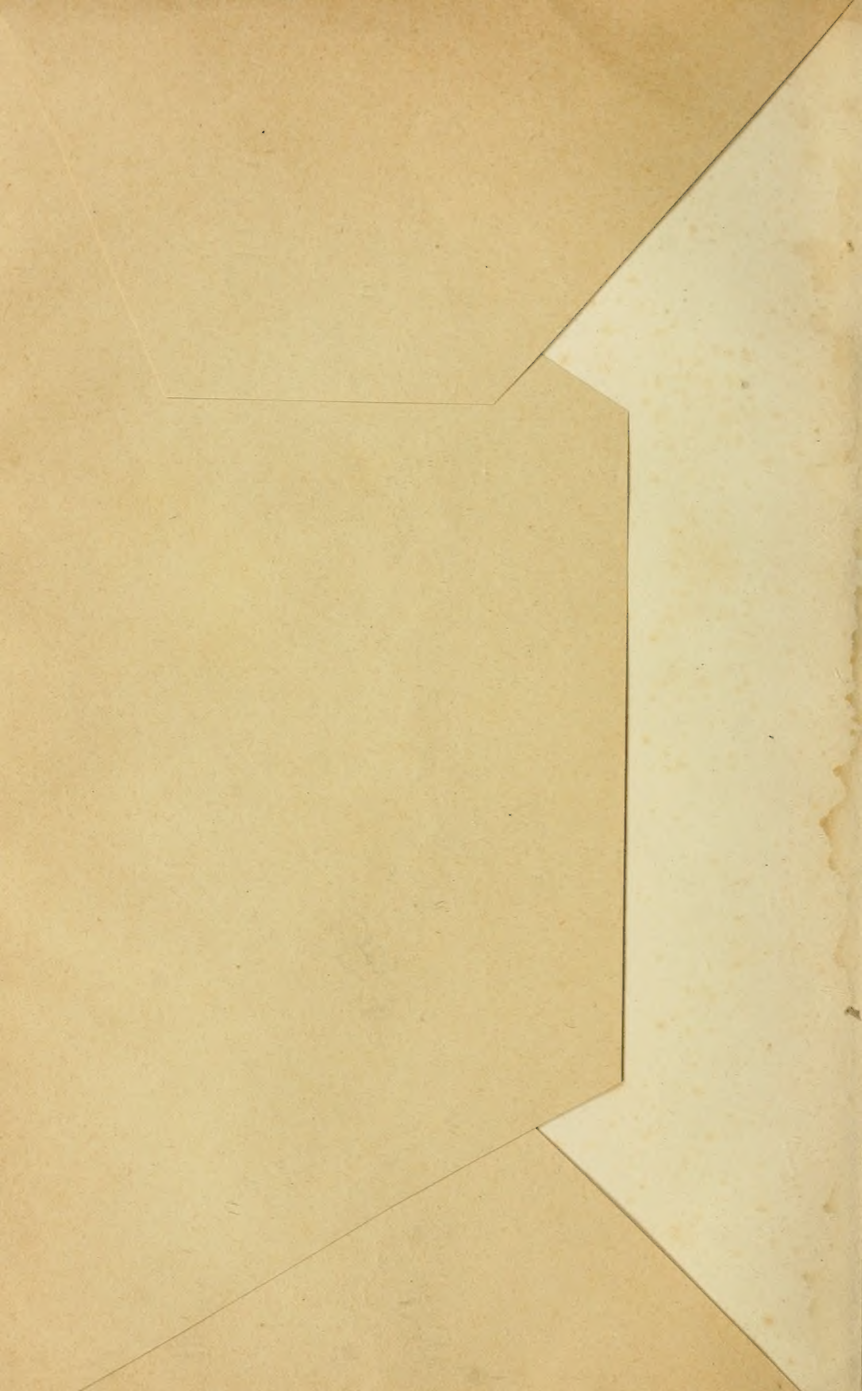


L'ART & LA VIE

HENRY JOUIN

Les Maîtres peints par eux-mêmes

GAULTIER·MAGNIER·ET Cie
55·QUAI·DES·Gds AUGUSTINS
7·RUE·BONAPARTE·PARIS



Relations de David d'Angers
avec Lamartine et Hugo 186-198
avec Lamennais et Béranger 250-252
Poésie des Tombes 317-335
(dont 1 visite au Cimetière
(date?) du Père-Lachaise) 319-320

Les Maîtres

peints par eux-mêmes

voir table in fine

classer : art :
peintres et littérateurs

L'Art et la Vie

COLLECTION ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE

SOUS LA DIRECTION DE

PAUL GAULTIER

La collection de *l'Art et la Vie* est ouverte à tous les ouvrages relatifs aux arts et aux lettres dans leurs rapports avec la nature, la vie et les mœurs.

L'émotion esthétique, la genèse de l'œuvre d'art, la psychologie de l'artiste y seront étudiés tour à tour ainsi que les caractères principaux de l'art des différents pays et des diverses époques.

Mémoires et souvenirs d'artiste, études d'art de toutes sortes trouveront place aussi dans cette collection consacrée aux arts en général et à toutes les questions d'ordre divers qui s'y rattachent.

Volumes grand in-18. — Prix : 4 francs.

Paru dans cette collection :

JULES CLARETIE, de l'Académie française.

PROFILS DE THÉATRE

L'Art et la Vie

HENRY JOUIN

Les Maîtres peints par eux-mêmes

SCULPTEURS, PEINTRES
ARCHITECTES
MUSICIENS, ARTISTES DRAMATIQUES



PARIS
GAULTIER-MAGNIER ET Cie
55, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS
7, RUE BONAPARTE

A

MONSIEUR VICTOR DE SWARTE

ANCIEN SECRÉTAIRE

DE LA COMMISSION DE RÉORGANISATION DES BEAUX-ARTS

TRÉSORIER GÉNÉRAL DES FINANCES

Avant de fermer ce volume
Où, témoins d'un temps effacé,
De vieux maîtres tiennent la plume
Et nous parlent de leur passé,

Je cherchais quel nom sympathique
De curieux ou de lettré
Je pourrais inscrire au portique
Du temple fraîchement paré

Que peuplent de leurs jeunes groupes
Peintres, sculpteurs, musiciens,
Gais comiques, levant leurs coupes,
Tous non moins beaux que des Anciens.

Votre nom vient à ma pensée :
Je m'en empare et je l'inscris.
De ma déférence empressée
Vous seul pourrez être surpris.

Qui de nous se connaît soi-même ?
Qui sait s'il est petit ou grand ?
Il faut laisser à qui nous aime
Le soin de marquer notre rang.

Ainsi, vous ignorez peut-être
Que, par vos jugements exquis,
Dans l'atelier de plus d'un maître
Tout prestige vous est acquis?

Vous ne soupçonnez pas, je gage,
Qu'à propos du livre récent
Vous formulez, en fin langage,
Tel verdict qu'on goûte entre cent?

Quelle sève substantielle
Vous mettez à parler de l'or,
De sa valeur potentielle,
De l'échange!... que sais-je encor?

Toutes ces questions abstraites,
Écueil des plus brillants esprits,
Ont pour vous des clartés secrètes.
De vos discours rien n'est appris.

Si j'étais roi! de mes finances,
Pour obvier au désarroi,
Je vous ferais, par ordonnance,
Surintendant... si j'étais roi!

Mais cette haute destinée
Peut être la vôtre demain.
Volontiers, votre sœur aînée,
La Fortune, vous tend la main.

Et son geste de souveraine
Vous est devenu familier.
Combien se sont crus chez Mécène
Sous votre toit hospitalier!

Mécène est-il moins grand qu'Horace ?
C'est un problème débattu.
J'estime chez l'homme de race
La bonne grâce une vertu.

Elle est, certes, votre apanage.
Vous ne faites rien à demi,
N'admettant point qu'on se ménage
Lorsqu'on peut servir un ami...

Acceptez, ami, ce volume,
Où, témoins d'un temps effacé,
De vieux maîtres tiennent la plume
Et nous parlent de leur passé.

AU LECTEUR

Vertot, dans un moment de franchise, laissa tomber la parole fameuse : « Mon siège est fait ! » Renouard prétend que le mot de Vertot n'est pas un aveu, mais bien une boutade ou, si l'on préfère, une défaite. Renouard est dans son rôle. Il défend l'histoire et les historiens. Un importun, dit-il, vint un jour offrir à Vertot des pièces dont l'authenticité parut suspecte à l'auteur des *Révolutions romaines*, et celui-ci, pour se débarrasser du fâcheux qui l'obsédait à outrance, aurait répondu : « Mon siège est fait ! » Acceptons le dire de Renouard. Tout mauvais cas est niable. Or, le mauvais cas le plus habituel à l'historien n'est-il pas précisément celui que laisse deviner la réplique de Vertot, si nous l'estimons un aveu ? Quel est le narrateur d'un passé lointain, le biographe d'un homme disparu qui n'ait senti parfois le sol se dérober sous ses pieds ? Quel est l'historien autour duquel les témoignages irrécusables se soient accumulés assez nombreux, assez variés, pour que la trame de son récit s'appuyât sur des

preuves solides à tous les points de sa chaîne? Est-il une restitution sans lacunes, une évocation toujours claire, précise, permettant aux vivants de dire en toute exactitude ce que furent les grands morts, les temps héroïques retombés dans l'oubli, qu'ils ont l'ambition de placer sous le regard curieux de leurs contemporains?

Avouons-le, les plus consciencieux et les plus sagaces percent les ténèbres, sans jamais parvenir à les dissiper complètement. Tous, tant que nous sommes, nous avons reconstitué de notre mieux, en y mettant de nous-même, un caractère ou une époque ; tous, nous avons fait notre siège, suivant notre tempérament personnel ; tous, nous sommes coupables d'avoir remplacé quelques mailles brisées, quelques anneaux perdus, sans lesquels nos livres, nos études rétrospectives auraient attesté notre embarras. Le vraisemblable tient la place du vrai sous la plume de quiconque se trouve en face de l'inconnu, et a le devoir de passer outre. Quand le touriste qui, de Castellamare, entreprend de monter aux crêtes du Vésuve, rencontre une crevasse qui lui barre le chemin, il jette furtivement une planche sur le vide et se fait une passerelle.

Les passerelles sont d'un usage fréquent chez les historiens de notre temps. Leurs devanciers — c'est un mot de Villemain — « s'étant fait une tradition, une habitude, non seulement de taire ou d'altérer certains faits par circonspection politique, mais de falsifier la couleur générale des événements ». Villemain, en parlant ainsi, vise l'histoire des peuples. Pour des motifs d'un autre ordre, l'histoire de l'art a ses obscurités, ses entraves. L'artiste est un homme d'étude. Il vit dans le recueillement, parfois dans la détresse. Sa vie s'écoule entre les quatre murs d'un atelier. De temps à autre, il est vrai, une pensée peinte ou modelée sort du silence de ce lieu de travail. On la porte sur le forum ou dans le temple. Elle fait illustre, pour un jour, le nom de son auteur ; mais lui, qui l'a vu ? qui le connaît ? Ses émules, ses amis, un ou deux écrivains orientés vers les choses de l'art, et c'est tout. Laissez le bruit d'une année couvrir l'acclamation de la veille, et la personne du maître qui vous a charmé, instruit, élevé, redevient insaisissable. On dirait d'un voyageur ou d'un étranger, dont on se souvient à peine, et que des régions inexplorées cachent aux yeux qui le cherchent. C'est qu'en effet le maître, salué dans sa gloire éphémère, a repris sa brosse ou son

ciseau et, sans bruit, sans nul souci de vogue, il s'est replongé dans le rêve ; il essaye de donner une forme à l'idéal.

A de certaines heures, ce créateur modeste prend sa plume. On le voit tracer une page sur sa propre vie, fixer le souvenir d'un jour de lutte, confier à un ami ses angoisses d'artiste, raconter la fin douloureuse d'un camarade d'atelier, mort dans l'insuccès et le dénuement. De pareilles confidences sont précieuses. Elles ont la liberté qui est le caractère des mémoires intimes, la saveur particulière des écrits que n'attend aucune publicité.

Recueillir, mettre au jour ces pages dispersées, n'est-ce pas honorer ceux qui les ont signées, n'est-ce pas venir en aide à l'historien de l'art, en quête de documents authentiques et curieux sur des hommes dont l'existence échappe, et que l'on aime à suivre à travers les difficultés ou les triomphes d'une vie toujours attachante ? Combien de fois de bons écrivains, des Français au cœur chaud, à l'esprit juste ne se sont-ils pas arrêtés dans leur dessein de consacrer un livre à Jean Goujon ? L'œuvre du maître a survécu et sollicite le culte des générations qui se succèdent, mais l'homme ! où le chercher, où le reconnaître, où le saisir ? D'absurdes légendes ont couru sur

sa mort. Sa signature existe au pied d'un contrat. Un registre d'écrou renferme son nom. Et c'est là tout ce qu'on sait de lui! Quel prix nous attacherions à quelques autographes du maître qui a su allier, dans ses marbres élégants et forts, le génie français et le génie grec !

Les lettres de Poussin offrent une lecture pleine d'attrait. Des maîtres moins profonds que l'auteur de *l'Arcadie* doivent-ils être négligés dans leurs écrits? Je ne le pense pas. « Les peintres ne savent pas toujours parler d'eux, a dit avec justesse Charles Blanc, mais il est rare que par le récit, même le plus décousu, ils ne sachent pas nous intéresser beaucoup plus vivement que ne le ferait un biographe exercé dans son art. De là, le prix qu'on attache aux autographes des peintres. » Charles Blanc a raison, et ce qu'il dit des peintres est également vrai des sculpteurs, des architectes, des graveurs, des musiciens, voire même des artistes dramatiques, statues vivantes au service de Corneille ou de Molière dont ils interprètent les chefs-d'œuvre et font la gloire durable.

Ce livre sans prétention est formé d'autographes d'artistes. Des lecteurs l'ouvriront par désœuvrement et passeront peut-être d'agréables instants dans la compagnie de Coypel ou de

Delacroix, de Falconet ou de Chapu, de Prud'hon, de Gavarni, de Molière ou d'Adrienne Lecouvreur. Les artistes me sauront gré d'avoir tiré de l'oubli des lettres ou de courts fragments qui témoignent, quoi qu'on en dise, de l'estime, de l'attachement réciproques dont s'honorent entre eux les maîtres français. Et, d'autre part, s'il se trouve un biographe, un historien de l'art — un seul! — à qui ce volume épargne l'ennui de « faire son siège » sur un point quelconque de biographie ou d'histoire; si la physionomie confuse, mal éclairée, d'un artiste dont on ne savait plus que le nom se revêt ici d'un peu de lumière, j'estimerai mon labeur utile et cette publication justifiée.

LES MAITRES

PEINTS PAR EUX-MÊMES

GUILLAUME DE MARCILLAT
(1529)
UNE FORTUNE D'ARTISTE
AU XVIe SIÈCLE

Nous ne possédons que de vagues indications sur la fortune des vieux maîtres. Les biographes, selon les cas, parlent d'opulence ou de dénuement, sans rien préciser. Un testament d'artiste, daté de 1529, détaillé, exact, est donc une rareté. Je conviens volontiers que la valeur des œuvres produites est sans relations avec les revenus personnels du peintre ou du sculpteur, mais il n'est pas sans intérêt pour nous d'approcher, s'il se peut, des hommes dont la mémoire a traversé les siècles. L'histoire moderne a de ces curiosités légitimes. Ne répudions pas toute tendance de cet ordre, et puisque Marcillat se révèle à nous dans un document autographe plein d'imprévu, laissons-le nous confier ses dernières volontés.

Mais qu'est-ce que Marcillat? D'où vient-il? Où a-t-il vécu? Quelles œuvres a-t-il laissées? Marcillat est l'un des maîtres éminents de la Renaissance. Il vient de France. Il vit en Italie. Ses verrières et ses fresques l'ont fait grand.

Parlons de lui.

Antérieurement à ce siècle, la plupart des artistes étrangers qui se sont fixés à Rome y sont venus sur l'appel de l'Église. C'est dans le but de décorer quelque basilique ou la demeure des Papes qu'ils ont quitté leur pays. Toutefois, lorsque la Renaissance eut multiplié ses chefs-d'œuvre, exhumé par centaines des fragments antiques, ouvert des écoles, fondé des académies, ce furent souvent des modèles ou des leçons que l'Europe vint chercher en Italie. Mais parmi les artistes que l'on vit accourir vers cette terre privilégiée, combien subirent sans retour le charme de son ciel et de ses trésors ! La fascination fut presque générale.

On connaît la lettre d'Albert Dürer, datée de Venise, où l'avaient cependant conduit de graves contestations, motivées par les procédés peu délicats de Marc-Antoine. « Plût à Dieu, écrivait Dürer à un de ses amis, plût à Dieu que vous fussiez ici ! Vous n'imaginez pas combien les Italiens sont aimables ! J'ai été recherché par eux, et, chaque jour, ils m'affectionnent davantage, ce dont mon cœur éprouve un indicible contentement. Ce sont des gens bien élevés, instruits, élégants, habiles joueurs de luth, pleins d'esprit et de dignité, affables et bons avec moi au delà de toute expression. »

L'éloge est complet, mais Dürer, dans ces lignes, oublie de préciser le caractère, le rang des personnes dont il parle. Quel est ce public qui l'entoure ? D'où lui viennent les adulations auxquelles il attache tant de prix ? Est-il le point de mire d'une curiosité banale ou l'objet d'une admiration sincère et réfléchie ? Que

pensent de lui ses émules ? Quelle place les maîtres vénitiens ont-ils faite dans leurs assemblées au peintre incorrect et parfois étrange de Nuremberg ? Reprenons sa lettre.

« Il est vrai, il ne manque pas ici d'hommes déloyaux, de menteurs, de coquins, dont on ne voit pas les pareils sous le ciel ; ils rient de tout, même de leur mauvaise réputation. Mes amis m'ont averti à temps de ne pas manger avec ces individus, ni avec les peintres de leur bande. Parmi eux, quelques-uns se sont mis à me faire la guerre, et ils copient effrontément mes tableaux dans les églises et les palais, tandis qu'ils m'accusent de ruiner le goût en m'éloignant de l'antique. Cela n'empêche point Giovanni Bellini de me combler d'éloges au milieu de réunions nombreuses ; en outre, voulant quelque chose de moi, il est venu me trouver en personne et m'a demandé un dessin, en ajoutant qu'il était jaloux de le bien payer. Il est aimé, vénéré, admiré de tous, et on ne parle que de son talent et de sa bonté. Bien que déjà vieux, il a peu d'égaux. »

Si l'on songe à la grande renommée de Giovanni Bellini à l'aube du seizième siècle, lorsque Giorgione et Tiziano, ses disciples, consacraient par l'éclat de leurs ouvrages le mérite de l'homme qui les avait formés, on ne peut qu'être frappé de l'attitude de Bellini à l'égard de Dürer. Le fondateur de l'école vénitienne ambitionnant la possession d'un dessin signé d'un peintre allemand ! Bellini octogénaire allant trouver Dürer, qui n'avait alors que trente ans, et lui proposant de le bien payer s'il se rendait à sa demande ! De semblables avances étaient faites

pour retenir les étrangers en Italie. Toutefois, la conduite de Bellini n'a rien qui surprenne. Bramante fera plus. Ce n'était pas Bellini qui avait appelé Dürer à Venise. Or, c'est Bramante, l'architecte de Jules II, qui invitera maître Claude et le Frère Guillaume de Marcillat, deux verriers français, à venir l'assister dans la décoration du Vatican.

Il est naturel que plus d'un artiste étranger, après avoir vécu près des maîtres les plus illustres, n'ait pas su rompre avec l'Italie. Beaucoup ont voulu mourir à l'ombre de ses monuments, et ne paraissent pas même avoir eu conscience de leur exil.

A peine avaient-ils respiré l'air enivrant et subtil de ce lieu de merveilles, qu'ils saluaient la terre classique des arts pour leur patrie d'adoption. Aussi n'est-ce pas sans peine que des compatriotes érudits de ces hommes, devenus citoyens de Rome ou de Florence, ont ensuite essayé d'établir leur nationalité.

Où se reprendre dans l'histoire d'un artiste dont le nom n'a rien gardé de sa consonance primitive, dont l'œuvre est à peine remarqué à travers l'entassement superbe et rayonnant des richesses d'un grand peuple ? La mission du critique et de l'historien devant de tels hommes, si séduisante qu'elle soit, reste parfois difficile.

Sans doute, la vie de certains maîtres présente, pour ainsi parler, deux versants. Leur jeunesse s'est écoulée dans leur patrie d'origine, ils n'ont donné à Rome que leur maturité. S'il advient que l'artiste pèlerin ait doté son pays de quelque ouvrage remarquable, cette page sera le meilleur jalon de l'écrivain. Il en étudiera le caractère, la construction, le style.

Nourri de cette esthétique qui se dégage de toute production de mérite, l'historien de l'art pourra prendre à son tour le bâton du voyageur, passer les Alpes et s'arrêter sous les cloîtres des monastères, au seuil des églises, sur les places, dans les palais, observant les marbres, les fresques, les verrières, les arazzi, les vélins. Le soir venu, ce chercheur ira frapper à la porte des dépôts d'archives, et là, pendant de longues heures, il compulsera les chartes, les marchés, les quittances, les registres d'état civil, afin d'arracher aux parchemins poudreux quelque chose d'une existence passée, les vestiges d'un homme disparu depuis quatre siècles, et dont ses pères furent les concitoyens.

La vie du Frère Guillaume de Marcillat ne présente pas ce double versant dont nous parlions tout à l'heure. On ne connaît aucune œuvre de lui sous le ciel de France. Ce moine artiste n'a rien retenu de son génie au profit de ceux qui l'avaient instruit dans son art. L'Italie l'a eu tout entier. Maître de Pastorino, de Maso Porro da Cortona, de Benedetto Spadari, de Battista Borro d'Arezzo, son histoire nous a été conservée par Vasari, qui, étant tout enfant, avait suivi les leçons du Frère Guillaume.

Il l'appelle le plus ordinairement « le Prieur ».

La notice de Marcillat, dans les *Vies des peintres*, suit immédiatement celle de Raphaël, et Vasari, ayant raconté la mort du Prieur, termine par ces mots :

« Nous lui garderons à jamais notre respect et notre gratitude ; à jamais nous proclamerons ses louanges dans tous nos ouvrages. »

Qu'était-il donc, encore une fois, ce Frère Guillaume de Marcillat ?

Nous l'avons dit, il peignit à fresque ; on le vit pratiquer l'architecture, mais il fut avant tout un admirable verrier.

Mort en 1537, à l'âge de soixante-deux ans, Marcillat était donc né en 1475.

C'est en France qu'il vit le jour.

Vasari, ayant négligé de se relire avec soin lorsqu'il eut écrit la vie de son premier maître, laissa subsister dans son texte, en divers endroits, les noms de « Marsilla » et de « Marzilla » sous lesquels ses annotateurs, et notamment le cordelier Della Valle, en 1791, se plurent à voir une abréviation de « Marsiglia ». De là, l'erreur dans laquelle sont tombés, depuis près d'un siècle, la plupart des historiens. Guillaume de Marcillat a reçu le nom de « Guillaume de Marseille », et on a cru qu'il était d'origine provençale.

Un savant italien, le docteur Gaye, a découvert dans les archives du Dôme d'Arezzo deux pièces signées par Marcillat qui ne permettent plus de chercher au midi de la France le berceau de notre artiste.

On l'a cru originaire de l'ancien diocèse de Verdun.

Ces pièces sont des marchés. Il serait oiseux de les transcrire. Ce qu'il convient d'y relever, ce sont les expressions *Guglielmo Di Pietro, Francese*, et *Io Guglielmo Di Pietro de Marcillat* insérées dans un contrat du 1er juin 1522, expressions que complètent les mots : *e priore di S. Teobaldo, di S. Michele, diocesi di Verduno in Francia*, contenus dans un document du 28 janvier 1524.

Le Père Marchese, l'historien des artistes de l'Ordre de saint Dominique, signala, dès 1845, l'importance de la découverte du docteur Gaye. Il proposa de voir dans *Marcillat* le nom de famille du peintre-verrier, dans *Pietro*, le nom de son père, dans *S. Teobaldo*, le titre du prieuré que l'artiste avait obtenu en Toscane, et dans *S. Michele*, le lieu de naissance de Marcillat au diocèse de Verdun.

L'opinion du Père Marchese fut admise par le vicomte Delaborde, et portée à la connaissance du public français au cours d'une étude que celui-ci fit paraître dans la *Revue des Deux Mondes* en 1854. Depuis cette époque, des deux côtés des Alpes, personne n'a plus le droit de désigner Marcillat sous le nom fantaisiste de Guillaume de Marseille.

Que raconte Vasari sur la jeunesse du peintre ? Peu de chose. Il se perfectionna dans l'étude du dessin, puis dans l'art du verrier, et ce qui le distinguait entre ses contemporains, c'était la richesse de son coloris.

Un jour, des camarades de Marcillat l'emmenèrent avec eux. Survint un homme qui était leur ennemi. Une rixe s'engagea : l'homme fut tué. Marcillat n'avait été que le témoin du meurtre, mais sachant qu'on le poursuivait, et qu'il pouvait encourir un châtiment, l'artiste alla demander asile aux Frères Prêcheurs, qui l'accueillirent.

A quelle date eurent lieu ces événements ?

Nous avons lieu de penser que ce fut aux approches de l'an 1500.

Dans quelle ville de France Marcillat prit-il la robe de saint Dominique ? Le Père Marchese restant

muet sur ce point, nous se sommes pas tenté de relire après lui les volumineuses archives des Dominicains français.

Au surplus, qu'importe ? La question de lieu n'est rien. Marcillat a choisi l'Ordre des Frères Prêcheurs pour s'y réfugier, parce qu'étant artiste il n'eût pas été naturel qu'il agît autrement. En effet, l'heure était solennelle. La douce mémoire d'Angelico, qui avait peuplé de ses chefs-d'œuvre le couvent de Saint-Marc, et dont la cendre était à peine refroidie sous la dalle de Santa-Maria sopra Minerva, hantait l'esprit de quiconque gardait le culte du beau. Il y avait plus d'un siècle que l'église de Santa-Maria-Novella, construite sur les plans de Fra Sisto, de Fra Ristoro et de Fra Giovanni, était achevée. Si Michel-Ange ne l'avait pas encore surnommée la *Sposa*, cette grande œuvre d'architecture n'en était pas moins connue de toute l'Europe, et faisait honneur aux Dominicains. N'était-ce pas à un religieux de cet Ordre, le Frère Joconde, que Paris était redevable du pont Notre-Dame ? On venait d'apprendre que Lorenzo di Credi et Baccio della Porta avaient livré aux flammes leurs propres ouvrages, sur l'invitation de Savonarole. Lui-même était mort sur le bûcher avec deux de ses disciples, devant la Loggia dei Lanzi. Baccio, qui s'était tenu auprès de Savonarole, pendant le siège du couvent de Saint-Marc, revêtait, peu après le supplice de son maître, la blanche robe du moine, et prenait le nom de Fra Bartolommeo, qu'il allait illustrer.

Ces faits justifient, ce nous semble, les préférences de Marcillat pour un ordre religieux où le respect de

l'art semblait être l'un des signes de la vocation. C'est un dominicain qui a dit, en parlant des vieux monastères de son ordre :

« Les cloîtres cachaient des architectes, des sculpteurs, des peintres, des musiciens, de la même manière qu'il s'y formait des écrivains et des orateurs. Le chrétien, en entrant sous le doux ombrage de leurs voûtes, offrait à Dieu, avec son âme et son corps, le talent qu'il avait reçu de lui, et quel que fût ce talent, il ne manquait pas de prédécesseurs et de maîtres. Près de l'autel, tous les Frères se ressemblaient par la prière ; rentrés dans leurs cellules, le prisme était décomposé, et chacun d'eux exprimait à sa manière un rayon de la beauté divine. »

Tel fut, nous pouvons le penser, le milieu favorable dans lequel vécut Marcillat, puisque Vasari prend soin de nous apprendre qu'en entrant en religion « le peintre n'abandonna pas la pratique de son art, mais, s'y consacrant davantage, il acquit rapidement une plus grande habileté ».

L'artiste français est désormais en pleine possession de son génie ; l'heure est venue pour lui de passer les Alpes.

Nous allons le retrouver sous le nom de Fra Guglielmo.

L'art du peintre-verrier avait compté plus d'un maître chez les Dominicains d'Italie, au cours du quatorzième et du quinzième siècle. Fra Giacomo di Andrea et Fra Bernardino étaient réputés à Florence. Tous deux avaient appartenu au couvent de Santa-Maria-Novella. Fra Bartolommeo di Pietro, prieur du couvent de Saint-Dominique à Pérouse, n'était pas

moins célèbre. Toutefois, le renom de ces artistes n'avait pas empêché Guillaume de Marcillat et maître Claude, Français l'un et l'autre, d'être cités parmi les plus experts. Maître Claude était laïque. Si nous en croyons Vasari, ce maître Claude aurait joué le rôle du tentateur auprès de Marcillat. C'est à maître Claude que Bramante aurait proposé de se rendre à Rome, et. celui-ci, connaissant le mérite du Frère Guillaume, l'aurait séduit à prix d'or.

Sur ce point le doute est permis.

Vasari, qui d'ailleurs semble attacher peu d'importance au fait qu'il rappelle, présente Marcillat comme fatigué de la règle monastique et tout heureux de reconquérir sa liberté. Comment concilier cette assertion avec les documents retrouvés par Gaye, et dont le texte nous apprend que Fra Guglielmo de Marcillat était encore en religion l'an 1522 ? Comment expliquer ce que Vasari raconte lui-même de son maître quelques pages plus loin, lorsqu'il l'appelle avec insistance « le Prieur » ? Et pourquoi supposer gratuitement une âme vénale chez l'homme supérieur qu'on a le dessein d'honorer ?

Au surplus, maître Claude était-il en mesure d'offrir beaucoup d'or ? Vasari consent à le proclamer « le plus grand verrier de France », mais il se hâte d'ajouter qu'il était « viveur et gourmand ». Les économies de maître Claude ont dû trouver un rapide emploi. Laissons à Vasari la responsabilité de son injure.

Voilà donc nos deux Français à Rome. Un désir de Jules II les y a conduits, car n'est-ce pas lui, en effet, qui a demandé à Bramante de décorer le

Vatican d'un certain nombre de vitraux? L'architecte, pressé d'obéir, entre fortuitement chez l'ambassadeur du roi de France. Il y voit un travail de maître Claude. A peine l'a-t-il observé, que Bramante en apprécie la beauté. Or, ayant le projet d'ouvrir deux fenêtres en travertin, dans la salle contiguë à la chapelle Sixtine, l'habile architecte d'Urbin se promet d'y placer des verrières du maître français.

Celui-ci, assisté de Marcillat, son inséparable compagnon, garnit de verrières, non seulement les deux fenêtres dont nous venons de parler, mais d'autres encore, sur divers points du palais. Apparemment, Jules II s'était montré satisfait du talent remarquable des deux artistes, car, au témoignage de Vasari, leurs travaux au Vatican furent nombreux. La plupart périrent pendant le sac de Rome, les défenseurs de la ville ayant démonté les fenêtres, afin d'en retirer le plomb pour en faire des balles. Nous n'avons donc pas cherché dans la *Sala Regia*, si richement ornée, au temps de Paul III, par Antonio da Sangallo et Perino del Vaga, les vitraux que deux Français y avaient posés il y a tantôt quatre siècles. Nous avouons avoir parcouru maintes fois le Vatican sans penser à maître Claude et à Marcillat. Il se peut que des fragments de leur œuvre aient triomphé du temps, et qu'on les découvre dans le palais pontifical. A l'époque où écrivait Vasari, un vitrail décoratif, représentant des *Anges supportant les armes de Léon X*, existait dans la chambre à feu de Raphaël, à la tour Borgia. Le sujet traité dans ce vitrail, d'une importance très secondaire, permet toutefois de l'attribuer à Guillaume de Marcillat, puisque son compatriote,

maître Claude, est mort sous le pontificat de Jules II.

Nous devions être plus heureux à Santa-Maria del Popolo que nous ne l'avions été au Vatican.

Qui n'a visité dans ses curieux détails l'église de Sainte-Marie-du-Peuple, qui se dresse à la porte même de la ville, en s'appuyant aux rampes du Pincio, que domine la Villa Médicis ? On sait que Sainte-Marie-du-Peuple fut construite à la fin du quinzième siècle, par les soins de Sixte IV, oncle de Jules II. A son tour, Jules II ne négligea rien pour embellir un sanctuaire que la piété romaine avait consacré de longue date, et que l'un de ses prédécesseurs, de la Rovère comme lui, venait de relever avec munificence. C'est à Jules II que Sainte-Marie-du-Peuple est redevable des superbes monuments des cardinaux Basso et Ascagne Sforza, sculptés par André Sansovino. Rome estime que ces tombeaux sont des modèles, au triple point de vue de l'architecture, de la statuaire et de la décoration. Ils sont placés dans le chœur de l'église, derrière le maître-autel, l'un en face de l'autre, et adossés aux parois latérales. La voûte du chœur est de Pinturicchio. Les fenêtres ménagées au-dessus des monuments dus à Sansovino, sont de maître Claude et de Guillaume de Marcillat.

La grande renommée de Sansovino, le mérite des sculptures qu'il a laissées à Sainte-Marie-du-Peuple n'étaient pas de nature à servir la réputation des verriers français. Peu de touristes ont remarqué leur travail. A la vérité, l'analyse en est chose laborieuse. Ils sont haut placés et le chœur est étroit : il est difficile de les bien voir. Cependant, on n'a pas tout

dit sur ces vitraux lorsqu'on s'est borné à rappeler leur ancienneté. Contemporains des premières années du seizième siècle et soigneusement conservés, ils sont peut-être les plus vieux spécimens de l'art du verrier que Rome puisse montrer à ses pèlerins.

Deux meneaux divisent chaque fenêtre en trois compartiments, coupés à leur tour par une bande horizontale. Cette disposition a obligé l'artiste à traiter des épisodes distincts et de proportions réduites. Chacune des verrières comporte en réalité six tableaux. Naturellement, les sujets choisis ont trait à l'histoire de la Vierge. Sur le vitrail de gauche, au-dessous des armes pontificales accompagnées de la devise : IULIUS II PONT. MAX., se trouve représentée *la Naissance de la Vierge*. Cette scène occupe le sommet de la partie médiane. Au-dessous de ce premier tableau est *l'Annonciation*. A gauche, en partant du haut, l'artiste a peint la *Rencontre de la Vierge et de saint Joseph dans la campagne*, et plus bas, le *Mariage de la Vierge*. Le sujet traité dans la partie supérieure à droite nous échappe. Peut-être s'agit-il de la *Naissance de saint Jean-Baptiste ?* Au-dessous est retracée *la Visitation*.

Les scènes du vitrail de droite se succèdent dans le sens horizonzal. Ce sont *la Nativité*, *l'Adoration des Bergers*, *l'Adoration des Mages*, et, au-dessous, *la Présentation au Temple*, *la Fuite en Egypte*, et *Jésus retrouvé dans le Temple*. Les armes du Pape et la devise, sans abréviation cette fois : IVLIVS II PONTIFEX MAXIMVS, complètent le second vitrail et en attestent l'origine.

Ce détail a sa valeur, car le style des deux verrières

n'est pas le même. A la naïveté des compositions qui décorent celle de gauche, on ne serait pas tenté d'attribuer à leur auteur les personnages robustes de celle de droite. Là, le dessin manque de fermeté ; ici, au contraire, le trait est plein de décision. D'où viennent ces différences ? Devons-nous croire à une répartition de la tâche acceptée entre maître Claude et Marcillat ? Auraient-ils chacun leur vitrail dans le chœur de Sainte-Marie-du-Peuple ? S'il en est ainsi, l'hésitation ne saurait être longue, c'est Guillaume de Marcillat qui a dû peindre les scènes initiales de l'histoire de la Vierge. Elles sont racontées avec une grâce qui n'est pas exempte de gaucherie ; on y sent le souffle d'une pensée jeune, primesautière, qui incline volontiers vers la nouveauté, l'imprévu, le caprice.

Pour un peu, l'artiste ajouterait au témoignage de l'Église et s'affranchirait de toute tradition. Il ne dédaigne pas de composer une page dont le sujet n'a germé que dans son cerveau fertile. La *Légende dorée* de Voragine est son livre de chevet. Quoi de plus nouveau, par exemple, que cette *Rencontre de saint Joseph et de la Vierge dans la campagne ?* Tout est lumière, parfum, quiétude autour d'eux. Le site qui leur sert de cadre est un paysage à l'atmosphère limpide et tiède. A quelques pas des deux personnages, un berger marche lentement, emportant une brebis. C'est donc au milieu des bergers que saint Joseph et la Vierge se seraient vus pour la première fois ? C'est parmi les humbles, les hommes au labeur pénible que le charpentier, qui deviendra le père adoptif de Jésus-Christ, se plaît à vivre, et la Vierge

va chercher son époux dans les rangs des gens de métier. L'idée n'a rien qui nous choque, mais elle est d'un poète qui, ayant imaginé une scène champêtre, un épisode rustique, n'a pas craint de l'enchâsser dans l'histoire, telle que la tradition nous l'a transmise.

Et cette scène ajoutée à la vie de la Vierge est la plus belle, la plus achevée parmi celles que renferme la verrière de gauche. C'est une page exquise, que les naïfs chroniqueurs du moyen âge n'auraient pas désavouée.

Le vitrail de droite est conçu d'après une esthétique différente. Maître de sa main, l'artiste se montre également maître de sa pensée. Non seulement il ne corrige point l'Evangile, mais il en respecte la lettre dans les plus légers détails. Ses personnages, pour peu qu'ils ne soient pas les comparses du drame raconté, l'œil les reconnaît sans peine à leur type, à leur attitude, à leur costume, qui sont le type, l'attitude et le costume que leur ont donnés les maîtres du quinzième siècle. On sent que le verrier n'a pas eu besoin de rien inventer pour laisser une œuvre supérieure, tant il était sûr de sa grammaire et de son crayon.

Il y a pourtant entre ces deux verrières des points de rapprochement sérieux. Le coloris semble avoir été conduit au même degré d'intensité. La note générale est sombre. Il semble que le verrier, volontairement ou non, a été amené à assourdir ses tons. Nous obtiendrons peut-être de Vasari l'explication de l'inégalité que nous constatons dans le dessin et de la ressemblance qui nous frappe dans le coloris. Com-

ment admettre que les deux artistes aient exécuté séparément leurs cartons, et qu'un seul artiste ait distribué la couleur des deux verrières sans altérer les contours, sans porter atteinte au trait ferme ou timide de son compagnon?

Les choses ne se passent point de la sorte. Nous avons tout lieu de penser que maître Claude et Guillaume de Marcillat ont peint l'un et l'autre, à leur gré, les tableaux qu'ils s'étaient personnellement réservés. Mais le peintre-verrier a un collaborateur obligé : le feu. On sait combien il entre de calcul, de prévision mathématique dans l'agencement des tons sous le pinceau du verrier, l'action du feu étant l'inévitable coefficient qui doit modifier la valeur de la composition. Il semble que la spécialité de Guillaume de Marcillat ait précisément consisté dans la connaissance exacte, dans la pratique impeccable des procédés scientifiques, hors desquels la peinture des vitraux n'est que surprises.

« Guglielmo, écrit Vasari, ne faisait usage que de deux couleurs pour ombrer les verres qu'il soumettait à l'action du feu. Il tirait l'une des battitures de fer et l'autre de celles de cuivre. La première étant noire lui servait à ombrer les bâtiments, les vêtements et les cheveux; il empruntait à la seconde la teinte chaude, légèrement brûlée, qui sied à la représentation des chairs. Guglielmo savait aussi tirer un grand parti d'une pierre dure qu'il faisait venir de France ou des Flandres. C'était une pierre rouge qui est connue de nos jours sous le nom de *lapis amotica*, et dont le peintre se servait pour brunir l'or. Mélangée avec de la gomme, après avoir été broyée d'abord

dans un mortier de bronze et ensuite sur une plaque de cuivre ou de laiton, avec une molette de fer, elle produit sur le verre un très grand effet. »

A cette méthode que le peintre apportait dans le choix et la préparation de ses couleurs, Guglielmo joignait un art véritable, lorsqu'il composait une verrière.

« Son intelligence, écrit son disciple, était surtout remarquable dans la manière dont il savait éviter les inconvénients qui résultent, naturellement, de la division en tant de morceaux des verres sur lesquels il peignait. Ce genre de difficulté est bien fait pour surprendre et paralyser des artistes doués d'une habileté moins grande que la sienne. Cependant, il se jouait, pour ainsi dire, de ces sortes d'entraves, disposant avec tant de soin son travail que les châssis de plomb ou de fer étaient invariablement dissimulés dans les ombres, ou les plis de ses draperies, de telle façon que ces lignes métalliques, toujours opaques et rigides, au lieu de traverser ses figures et de les couper sans utilité, ajoutaient à la précision de ses contours, à la vigueur de ses ombres. »

Les paroles de Vasari n'ont rien d'exagéré. Aux renseignements qu'il donne, aux procédés dont il parle, contre sa coutume, avec tant de clarté, on nommerait sans peine Guillaume de Marcillat en face des verrières de Sainte-Marie-du-Peuple. Nous ne sommes pas surpris que ces vitraux aient provoqué l'admiration des contemporains de leurs auteurs. De nos jours, les visiteurs de l'église savent que Luther y célébra sa dernière messe, que Paolo Posi est l'auteur du fastueux monument de la princesse

Chigi, mais un bien petit nombre songent à Marcillat. Cependant, l'œuvre qu'il a laissée dans le chœur de Sainte-Marie-du-Peuple est intacte et, au temps de Jules II, elle acquit au peintre français « non moins de profit que de gloire ».

Le poète a dit :

La fortune nous vend ce qu'on croit qu'elle donne!

Maître Claude devait en faire l'expérience. Enivré par le succès des verrières de Sainte-Marie-du-Peuple, il ne résista pas au désir de vivre grassement, et ayant trop mangé, chose pernicieuse en tout pays, mais surtout sous le climat de Rome, il fut pris d'une fièvre qui l'emporta dans les six jours.

Marcillat resta donc le seul verrier en vogue. On lui demanda de peindre une fenêtre à Santa-Maria dell'Anima. Il se rendit à la prière des Allemands qui possèdent cette église, et le vitrail qu'il leur donna, remarqué par le cardinal Silvio, fut le point de départ des commandes importantes qui allaient être faites à Marcillat.

Le cardinal était originaire de Cortone, patrie de Luca Signorelli. Invité à se rendre dans cette ville, Fra Guglielmo y consentit. C'est en Toscane qu'il faut le suivre si nous voulons connaître l'homme et l'œuvre. Il dut arriver à Cortone vers le temps où Luca Signorelli dotait l'église de Saint-Dominique, déjà riche d'un tableau de Fra Angelico, de son admirable composition : *la Vierge avec saint Pierre martyr*, c'est-à-dire peu après l'avènement de Léon X. Le cardinal Silvio chargea Marcillat de décorer la façade de sa demeure. L'artiste, nous dit Vasari,

peignit, en grisaille, Crotone et les premiers fondateurs de la cité. A quelque temps de là, Marcillat, « qui joignait à l'excellence du talent l'excellence du caractère », dut peindre, sur l'invitation du cardinal, une *Nativité* et une *Adoration des Mages* dans la chapelle principale de l'église paroissiale de Cortone.

Notre verrier ne se laissa pas séduire par ses triomphes. Coloriste plein d'habileté, il se sentait moins sûr de son crayon que de son pinceau. C'est alors qu'il entreprit de perfectionner son dessin en s'inspirant des chefs-d'œuvre placés à sa portée. Il n'avait guère moins de quarante ans lorsqu'il s'imposa ce genre d'étude. Telle fut sa volonté de bien faire, qu'au bout de peu d'années, il était passé maître dans une branche de l'art qu'une éducation trop hâtive lui avait fait négliger. Vasari se plaît à constater combien les verrières du palais du cardinal Silvio, l'œil-de-bœuf de l'église paroissiale de Cortone et deux petits vitraux, *le Christ* et *Saint Onuphre*, demandés à l'artiste par la Confrérie de Jésus, sont des pages supérieures aux premiers ouvrages de Marcillat. Mais ne nous attardons pas à Cortone. Le séjour de Fra Guglielmo dans cette ville n'est qu'une étape. Rome avait été son point de départ, Arezzo sera le but de sa vie d'artiste. Qui n'a pas vu le Dôme d'Arezzo ne peut parler de Marcillat comme peintre à fresque, et ne saurait dire à quel degré s'est élevé chez lui le peintre-verrier.

C'est le 13 décembre 1520 que les fabriciens du Dôme passèrent un contrat avec Marcillat pour la décoration de trois voûtes. Ce contrat ne laisse pas d'être curieux. Nous y voyons l'abandon, fait au

peintre, d'une propriété prise à ferme par les fabriciens, au lieu dit Fontesecca. Cette propriété appartenait à la confrérie de Sainte-Marie-de-la-Miséricorde. Son revenu annuel était de deux cent trente ducats d'or. C'est ce revenu qui, par contrat, passa sur la tête de l'artiste, à titre de rente viagère. En retour, Marcillat s'engageait à peindre les trois voûtes de la nef du Dôme à ses frais, dans l'espace de trois années. Il tint parole, et, sur l'estimation de Ghirlandajo, appelé par les fabriciens pour la réception du travail, Marcillat reçut en payement cinq cent soixante ducats d'or, indépendants de la rente viagère assurée au peintre.

La Création de l'homme et de la femme, *la Création des animaux*, *Adam et Ève chassés après la faute*, *le Déluge* sont représentés dans les quatre segments de la première voûte. La seconde comporte *Abraham en prière*, *Abraham se rendant au bûcher*, *le Songe de Jacob* et *la Lutte avec l'Ange*. Enfin, dans la troisième, l'artiste a peint *le Passage de la mer Rouge*, les lévites rebelles : *Abiron*, *Dathan et Coré*, *le Serpent d'airain*, *Moïse dictant la Loi*. Des nombreuses fresques dues au pinceau des maîtres prestigieux de la Renaissance, aucune ne peut être dite supérieure aux grandes peintures de Marcillat dans le Dôme d'Arezzo. Ces œuvres sont de toute puissance. Il ne leur manque que le cadre de la Sixtine pour être aussi célèbres que *le Jugement dernier* ou les *Sibylles*. L'énumération rapide des sujets traités ne dit rien à l'esprit. Il faudrait appuyer sur la fertilité d'esprit qui a présidé à la composition de chaque scène, sur le style élevé avec lequel est interprété chaque per-

sonnage, sur la magie de la couleur, toujours sobre et sévère dans ses tonalités qui subjuguent le regard. Il y a plus. Ce ne sont pas quatre tableaux seulement que Marcillat a disposés sur chacune des trois voûtes. Le décor a plus d'ampleur. Il déborde sur les voussoirs, et les figures allégoriques qu'il a jetées à profusion dans le voisinage des actes bibliques, retracés par lui, sont autant de créations heureuses, neuves, imposantes, devant lesquelles on se prend à balbutier involontairement le nom de Michel-Ange.

Marcillat, le peintre-verrier, avait-il renoncé à peindre sur verre lorsqu'il vint se fixer à Arezzo? Non certes. Le Dôme lui fut redevable d'un vitrail dans la chapelle du bienheureux Grégoire (1517). La grande rosace de la façade fut la seconde œuvre du verrier. Le vitrail du *Baptême de Jésus-Christ* fut exécuté en 1519, et l'artiste, de 1519 à 1524, garnit de verrières toutes les fenêtres du côté droit de la cathédrale. *Saint Sylvestre et sainte Lucie, la Résurrection de Lazare, la Femme adultère, les Profanateurs du Temple, le Baptême de Jésus-Christ, la Vocation de saint Mathieu* sont les seuls vestiges des verrières de Marcillat dans le Dôme. Nous ne parlons pas de *l'Assomption de la Vierge* qui décorait la rosace principale, celle-ci ayant souffert plus qu'aucun des autres vitraux. Mais ce qui reste de l'œuvre du maître est absolument supérieur. Les scènes sont écrites avec une liberté, un tempérament qui dénotent l'homme de génie. L'assurance et la force, dans une distinction toujours surveillée, sont les caractéristiques de Marcillat lorsqu'il traite le verre. La gamme de ses vitraux d'Arezzo est moins sévère que celle

des fenêtres de Santa-Maria del Popolo. Mais ce n'est pas l'artiste qui doit être fait responsable de cette différence. Un usage, presque barbare, voulut que la fête de sainte Barbe autorisât des salves de bombardes sur le parvis du Dôme, et ces détonations violentes ont causé de sérieux dommages aux verrières. Il fallut remplacer les morceaux détruits. Les réparations n'ont pas été faites avec toute compétence. On raconte aussi que, vers la fin du dix-huitième siècle, des praticiens inhabiles auraient procédé au nettoyage des vitraux, à l'aide de liquides corrosifs qui portèrent atteinte au coloris. Ne jugeons donc pas Marcillat sans quelque prudence, au point de vue de la couleur, sur les verrières d'Arezzo.

Cette ville, qui avait vu naître Vasari, fut, au dire du peintre écrivain, le « dernier nid » de Marcillat. C'est là qu'il dicta son testament en 1529. Ce document curieux soulève plus d'une question. Tout d'abord, lorsque Marcillat vint se fixer à Arezzo, vers 1517, il n'appartenait plus à l'Ordre de saint Dominique. Un bref de Jules II, daté du 19 octobre 1509, relevant l'artiste de ses vœux, l'avait autorisé, en reconnaissance du mérite dont il venait de faire preuve dans la décoration du Vatican, à vivre de la vie séculière. Mais, chose inattendue, ce bref qualifie Marcillat de religieux dominicain du couvent de Nevers. D'autre part, dans son testament, le maître va se dire originaire de La Châtre. Doit-on conclure, du voisinage de Nevers et de La Châtre, que Marcillat ne serait pas né dans le diocèse de Verdun, comme on l'a cru jusqu'ici, d'après l'interprétation d'une phrase dictée par lui au cours d'un marché ? Rien ne l'interdit. Ce

qui ressort toutefois du bref de Jules II, c'est que notre artiste était « fils du couvent » de Nevers par affiliation religieuse. En effet, en France, au seizième siècle, comme aujourd'hui encore en plus d'un pays, les religieux étaient « vêtus » et admis à la profession par un couvent qui les acceptait « en famille », ce qui n'empêchait pas leur assignation ultérieure dans telle autre maison, d'une même « province », au gré des supérieurs. Nous ne pouvons donc voir dans le couvent de Nevers, tel qu'il est désigné ici, un simple lieu d'assignation pour Marcillat, mais bien la maison dans laquelle il est d'abord entré, lorsqu'il abandonna la vie civile. Et, s'il faut ajouter foi à l'anecdote racontée par Vasari, on est en droit de supposer que l'événement qui donna lieu à l'entrée précipitée de l'artiste dans une maison religieuse, dut se passer, sinon à Nevers, du moins dans la région environnante. Or, Marcillat était jeune. S'il vivait dans la contrée, peut-être ne l'avait-il jamais quittée, et, puisque son père est originaire de La Châtre, lui-même a pu voir le jour dans cette ville. Ce ne sont là sans doute que des hypothèses, mais l'origine lorraine de l'artiste a-t-elle d'autre fondement qu'une hypothèse?

Le bref de Jules II témoigne de difficultés survenues entre Marcillat et les Frères Prêcheurs. Ayant demandé à entrer, soit chez les Chanoines réguliers de Saint-Augustin, soit dans l'Ordre de saint Benoît, l'artiste vit sa requête agréée par le souverain Pontife. Une clause cependant fut mise à l'autorisation qui lui était accordée : Marcillat devait renoncer à l'obtention de bénéfices. Lorsque le testament du maître le montre vivant et mourant chez lui, en possession

de biens dont il dispose, il en faut conclure qu'étant entré dans une maison religieuse après 1509, comme il y semble disposé d'après les termes mêmes du bref, il s'est, plus tard, affranchi définitivement de la vie commune, et que ce qu'il lègue de biens mobiliers et immobiliers résulte de ce que lui avaient rapporté ses travaux. En effet, la défense de la recherche et de l'acceptation de bénéfices ecclésiastiques ne comportait pas l'observation stricte du vœu de pauvreté. Puisqu'il vivait à moitié dans le siècle, sans être à la charge d'aucune maison, il lui eût été impossible de subvenir à ses besoins, s'il n'avait pas tiré le profit légitime de l'exercice de ses talents. Son association avec Stagio, le verrier de Cortone, dont nous parlerons tout à l'heure, association qui se rapporte à la dernière phase de la vie du maître, en serait au besoin la preuve. Mais Vasari appelle volontiers Marcillat « le Prieur ». Comment concilier cette appellation avec la défense formelle faite à l'artiste d'acquérir un bénéfice? Nous aurions tort, sans doute, de donner à ce titre le sens précis qui lui était attaché en France au dernier siècle. Un prieur était alors, le plus souvent, un bénéficier jouissant des revenus d'un prieuré. Tel était, avec quelques différences, le prieur commendataire ou le prieur séculier. Nous pensons qu'il n'en fut pas ainsi pour Marcillat. Le titre de prieur que lui donne Vasari ne doit être qu'un surnom familier, l'artiste ayant pu, avant ou après 1509, régir des religieux en communauté. Il nous reste à chercher dans quel Ordre entra Marcillat lorsqu'il fut délié de ses engagements envers les Frères Prêcheurs. Vasari est

muet sur ce point. Il nous faut donc recourir aux documents que nous possédons. Jules II laisse à Marcillat le choix entre les Chanoines réguliers de Saint-Augustin et l'Ordre de saint Benoît. Le testament du maître jette quelque clarté sur ce point. En effet, Marcillat, on le verra, abandonne ses biens aux Ermites Camaldules. Or, les Camaldules suivaient, de longue date, la règle cénobitique de saint Benoît, qu'ils avaient substituée à la règle anachorétique que leur avait donnée leur fondateur, à la fin du dixième siècle. Divisés en ermites, en observants et en conventuels, les Camaldules s'étaient volontairement placés, vers 1512, sous la haute direction de l'abbé de Camaldoli, solitude primitivement appelée Campo Moldoli, située dans les Apennins, près d'Arezzo. — Rappelons en passant que le dignitaire immédiatement placé au-dessous de « l'abbé » dans le gouvernement des religieux était le « prieur claustral ». — L'union entre les diverses branches du même Ordre fut de courte durée, mais elle s'effectua précisément à l'époque où Marcillat se préoccupait de vivre dans un monastère. Si nous rapprochons de ce fait le désir exprimé par l'artiste d'être inhumé dans l'église de l'ermitage des Camaldules, au diocèse d'Arezzo, alors qu'il institue les ermites, l'ermitage et le chapitre des Camaldules ses légataires universels, nous avons le droit de penser qu'il ne cède pas, en agissant de la sorte, à un simple mouvement de préférence pour un Ordre quelconque, mais bien à une sorte d'obligation qui le porte à faire bénéficier de sa fortune les religieux chez lesquels il a dû prendre l'habit peu après 1509.

Deux artistes italiens sont mentionnés parmi les légataires du peintre-verrier. Ce détail, relevé par Carlo Milanesi, ne pouvait échapper à quiconque s'est rendu familière la vie de notre peintre, telle que la raconte Vasari, car ces deux artistes se sont trouvés en grandes relations avec Marcillat. Stagio, le premier, fils et petit-fils de peintres-verriers, accueillit Marcillat dans sa maison de Cortone, après avoir rompu avec son associé Domenico Pecori. Peu auparavant, Stagio et Domenico avaient exécuté, pour le Dôme d'Arezzo, une commande dont les Arétins s'étaient déclarés peu satisfaits. Stagio pensa peut-être qu'il relèverait le crédit ébranlé de sa fabrique en s'associant Marcillat. Celui-ci ne tarda pas — c'est ce que laisse deviner Vasari — à éclipser Stagio ; mais les deux collaborateurs n'en restèrent pas moins en excellents rapports. Le second artiste, légataire de Marcillat, dont il est fait mention dans le testament du maître, est Pastorino, son disciple, au sujet duquel Vasari a pris soin de dire : « Il (Marcillat) donna à son élève Pastorino, qui était resté plusieurs années près de lui, ses ustensiles de travail, ses vitraux et ses dessins. » Vasari nous apprend encore que « Pastorino s'appliqua à plusieurs parties de l'art de la peinture, et fit aussi des verrières, mais il a laissé peu de choses de lui en ce genre ». Dans les *Vies* de Perino del Vaga, et de Valerio de Vicence, le même historien revient, à plusieurs reprises, sur Pastorino, qui fut à la fois stucateur, habile à modeler des portraits polychromes, graveur en médailles et peintre-verrier.

Mais, pas plus que la servante de Marcillat et son

cultivateur, — on dirait dans certaines provinces son « colon », — Stagio et Pastorino ne reçurent en héritage la plus grande partie des biens du Prieur. Les Camaldules furent ses légataires universels. « Il portait une affection toute particulière aux ermites Camaldules, qui sont à vingt milles d'Arezzo, dans la gorge des Apennins ; il leur légua son corps et ses biens. » Ainsi s'était exprimé Vasari, et le texte qu'on va lire vient à l'appui de son témoignage.

Ce texte a été traduit pour la première fois, en 1886, par Anatole de Montaiglon et par nous. Carlo Milanesi en avait publié, dès 1859, le texte latin. Montaiglon et nous n'avons pas pensé qu'on dût s'en tenir là, si l'on avait à cœur d'honorer le maître français. Chaque peuple pense comme il parle. Le lecteur français, prompt et pressé, pense dans sa langue. C'est se leurrer d'imaginer que des pièces en langue étrangère serviront la mémoire de nos nationaux, au même titre que le pourrait faire un document français. Un fin critique n'a-t-il pas dit : « Le Français a besoin d'entendre vite et n'a pas la patience d'écouter longtemps » ? Que s'il se glisse dans une traduction quelques membres de phrase dont le tour manque de justesse, du moins la critique peut-elle prendre pied, sur un point solide, pour atteindre à une version meilleure. Ainsi l'a pensé Montaiglon, qui s'est associé à nous dans la traduction qui va suivre.

Nous ne surprendrons personne en disant que le testament de Marcillat, dicté en 1529, — juste dix années avant l'ordonnance de Villers-Cotterets, qui bannit en France le latin des actes judiciaires et des

arrêts du Parlement, — n'est pas d'une langue très pure. Plusieurs noms propres sont privés de l'initiale majuscule, dont, en retour, des noms communs se trouvent gratuitement dotés. Ces licences, ajoutées aux formules en usage dans la langue des officiers publics du seizième siècle, présentaient quelques difficultés qu'il était utile de résoudre.

Il convient, maintenant, de donner la parole à Marcillat.

TESTAMENT

DE GUILLAUME DE MARCILLAT, FRANÇAIS

MAITRE DE VERRES COLORIÉS

Au nom de Dieu, ainsi soit-il.

L'an de la salutaire incarnation de N.-S. J.-C., mil cinq cent vingt-neuf, à la seconde indiction[1], dans le temps du pontificat de très saint Père en J.-C., le souverain pontife Clément, par la miséricorde divine septième pape de ce nom, et le trentième jour du mois de juillet.

Fait en la ville d'Arezzo, prochè la porte *Fuori*, dans la

TESTAMENTO

DI GUGLIELMO DE MARCILLAT, FRANCESE

MAESTRO DI VETRI COLORATI

In Dei nomine, amen.

Anno Domini nostri Yhesu Christi, ab ejus salutifera incarnatione, millesimo quingentesimo vigesimo nono, indictione secunda, tempore pontificatus sanctissimi in Xpo patris domini Clementis, divina providentia papea Septimi, die vero trigesima mensis iulii.

Actum in civitate Arretii, in porta Fuori, *in contrata*

1. Le cycle de quinze ans de l'indiction allant de 1528 à 1542, l'année 1529 se rattache bien à la seconde indiction.

rue du Bourg de maître Calvagni, et dans la maison du sousdit testateur, située et bornée comme ci-après.

Présents : Maître Robert, fils de sire Domenico de Alexis, médecin arétin ; Jacques, fils de sire Michaele de Acoltis d'Arezzo; Lorenzo, fils de Benedetto de Borghinis ; Nicolas, fils de Blaise Nicolas, tisserand de drap ; Jacopo, fils de Desiderio Pasquini ; Dominique, fils de Paolo de Laurenzano, habitant à Arezzo ; Nardo, fils de maître Giovane, tisserand de draps de laine, témoins intervenus, appelés et demandés de la bouche du testateur.

Attendu que rien n'est plus certain que la mort et rien de plus incertain que son heure ; il est par suite d'un esprit sage d'envisager toujours cette éventualité de la mort, puisqu'il est décrété pour l'homme de mourir une fois, c'est pourquoi maître Guillaume, vénérable personne, fils de Pierre de Marcillat, de La Châtre[1], en France, dio-

Burgi magistri Calvagni, in domo infrascripti testatoris, ut infra posita et confinata ;

Presentibus : magistro Roberto ser Dominici de Alexis, fisico arretino; Iacobo ser Michaelis de Acoltis de Aretio ; Laurentio Benedicti de Borghinis ; Nicholao Blaxii Nicholai, textore pannorum ; Iacopo Desiderii Pasquini ; Dominico Pauli de Laurenzano, habit. Arretii ; Nardo magistri Iohannis, textore pannorum lanorum ; testibus adhibitis, vocatis et proprio testatoris ore rogatis.

Quoniam nil est certius morte, et hora mortis incertius, animoque prudentis hoc pertinet ut mortis semper cogitetur eventus, cum statutum sit homini semel mori : hinc est quod venerabilis vir dominus Guilielmus Petri de Marcilat, *de la Sciatra, de Gallia, Bituricensis diocesis, habitator Aretii,*

1. *De la Sciatra.* Le commentaire de Carlo Milanesi porte sur ce nom de ville, qu'il traduit par Chartres ; il est plus rationnel d'y voir *La Châtre*, cette ville n'ayant pas cessé d'appartenir au diocèse de Bourges.

cèse de Bourges, habitant d'Arezzo, par la grâce de Jésus-Christ, sain d'esprit et de sens, de ses yeux et de son intelligence, bien que malade de corps, voulant, comme il sied à un homme raisonnable, disposer de ses choses et de ses biens, pendant que l'âme libre continue de vivre dans son corps, et voulant écarter dans l'avenir toute cause de scandale entre ceux qui sont après lui, voulant employer les meilleurs moyens, voie, droit, cause et forme, par lequel, par laquelle, par lesquelles il lui a été permis et on lui permet de faire le plus et le mieux, a fait et a fait faire présent testament suprême et nuncupatif[1], c'est-à-dire non écrit par le testateur, l'a projeté, fait faire et

---

sanus, per gratiam Yhesu Christi, mente, sensu, visu et intellectu, licet corpore languens, volens circa suam substantiam, ut sapientem decet, dum mens sana sano viget in corpore, providere de bonis et rebus suis, ad omnem posterorum scandali materiam tollendam; omnibus melioribus modo, via, iure causa, et forma, quo, qua, quibus magis et melius eidem licuit et licet, hoc presens suum ultimum nuncupativum testamentum, quod sine scriptis dicitur, condidit et facere procuravit, et fecit in hunc qui sequitur modum et formam, ut infra seriosius apparebit.

1. Testament nuncupatif, locution tombée en désuétude, dont on usait sous la loi romaine pour définir un testament verbal, fait en présence de sept témoins, et dont il ne subsistait aucune trace écrite. (Inst. lib. 2, tit. 10, § 14.) Pris dans ce sens absolu, le testament nuncupatif, d'après le droit moderne, serait sans valeur. Mais au seizième et au dix-septième siècle, la qualification de « nuncupatif » a été étendue, en France aussi bien qu'en Italie, aux testaments dictés devant un officier public et rédigés par celui-ci en présence de témoins. C'est ainsi que le testament de Marcillat, dicté à Arezzo en 1529, est dit nuncupatif, de même que celui de Puget, fait en 1694 à Marseille. (Voy. *Pierre Puget*, par Léon Lagrange, édition de 1868, p. 321.)

l'a fait dans le mode et la forme qui suit, comme on le verra ci-dessous d'une façon plus sérieuse.

A savoir :

Et d'abord, en commençant par les choses les plus hautes, il recommande son âme à Dieu tout-puissant, et à la Vierge Marie, sa très glorieuse Mère, ainsi qu'à toute la céleste Cour de Paradis ; il choisit pour le lieu de la sépulture de son corps, quand il lui arrivera de sortir de ce monde, l'église de Saint-Sauveur dans l'Ermitage dit des Camaldules, au diocèse d'Arezzo.

Item, à titre de legs, il laisse à l'OEuvre de l'église de Sainte-Marie-des-Fleurs de Florence, à sa nouvelle sacristie [1] et à la construction des murs de la ville [2], ce dont, par le statut, il peut disposer, et ce qui peut être délivré.

Videlicet:

Et primo, a dignioribus incipiendo, animam suam recommendat omnipotenti Deo et eius gloriosissime Matri Virgini Marie, totique celestiali Curie Paradisi; suique corporis sepulturam, quando ex hoc seculo migrari contingerit, elegit in ecclesia S. Salvatoris, Heremo nuncupato, Camaldulensis arretine diocesis.

Item, iure legati, reliquit opere Sancte Marie del Fiore de Florentia, et nove eius sacrestie, ac nove fabrice muro-

1. Le Dôme, ou la cathédrale de *Santa Maria del Fiore,* commencé en 1294, n'était pas achevé en 1529. La façade de l'édifice, entreprise sur les plans de Giotto, attendait qu'un habile maître la terminât ; vers la fin du seizième siècle, on détruisit ce qui existait de ce travail, afin de reprendre l'œuvre en entier, puis le projet fut abandonné. A l'époque où parle Marcillat, on travaillait à l'*Opera del Duomo.*

2. C'était l'époque à laquelle Charles-Quint assiégeait Florence, dont il se rendit maître après une résistance de près d'une année (1530). On sait quel rôle héroïque joua Michel-Ange comme ingénieur de la République pendant ce siège mémorable.

Item, à titre de legs, il laisse à l'OEuvre de l'église cathédrale d'Arezzo ce dont, par le statut, il peut disposer, et ce qui peut être délivré.

Item, à titre de legs, et pour l'amour de Dieu, il laisse et abandonne à Baptista, fils de Mago del Granco, son cultivateur, sept setiers de blé qui sont restés et sont entre les mains du susdit Baptista, et demeureront sa propriété.

Item, à titre de legs, et pour l'amour de Dieu, il laisse à l'église de *San Marco*, du couvent appelé *del Carmine* d'Arezzo, au Prieur et aux Frères de ce couvent quinze setiers de blé.

Item, à titre de legs, et pour l'amour de Dieu, il laisse à honnête damoiselle Frina[1], fille de Baptista Savino, dix florins d'Arezzo qui seront versés pour sa dot, soit entre les mains de son mari lorsqu'elle aura résolu de contracter mariage, soit à elle-même si elle veut entrer en religion.

---

rum dicte civitatis, id quod per statutum disponitur atque cavetur.

Item, iure legati, reliquit opere cathedralis ecclesie Arretine id quod per statutum disponitur atque cavetur.

Item, iure legati et amore Dei, reliquit ac remisit Baptiste Magi del Granco, eius colono, staria septem grani, que remanserunt et sunt penes eumdem Baptistam.

Item, iure legati et amore Dei, reliquit ecclesie Sancti Marci, conventu nuncupato de Carmine de Aretio, et priori et fratribus eiusdem, staria quindecim grani.

Item, iure legati et amore Dei, reliquit honeste puelle Frine (?), filie Baptiste Savini, florenos decem aretinos, pro

1. Carlo Milanesi fait suivre le nom de Frine d'un point d'interrogation, sans doute parce que la lecture de ce mot sur le document original est demeurée douteuse. — Peut-être estce l'abréviation de Frigidiana, forme féminisée de saint Frédien, Frigidianus, évêque de Lucques au sixième siècle.

Item, à titre de legs, il laisse dix florins à maître Thomas de Roham, maître menuisier et charpentier [1], à présent résidant à Arezzo.

Item, à titre de legs, et pour l'amour de Dieu, il laisse à Stagio, fils de Fabiano de Saxolis d'Arezzo, la tierce partie du blé actuellement existant dans la maison dudit testateur.

Item, à titre de legs, et pour l'amour de Dieu, il laisse à Pastorino, fils de maître Johan Michele, son élève, une autre tierce partie du blé susdit et tous les ouvrages en verre [2] dudit testateur; sous la condition cependant que ledit Stagio, légataire susdit, et ledit Pastorino, soient conjointement tenus et obligés de mettre l'or sur toute la

---

eius dote solvendos eius viro, tunc quando ibit ad maritum, vel in monasterium ingredietur.

Item, iure legati, reliquit florenos decem magistro Thomasso de Roham, magistro lignaminis, ad presens existenti Aretii.

Item, iure legati et amore Dei, reliquit Staxio Fabbiani de Saxolis de Aretio tertiam partem grani ad præsens existentis in domo dicti testatoris.

Item, iure legati et amore Dei, reliquit Pastorino magistri Iohammichelis, eius famulo, aliam tertiam partem grani predicti, et omnia vetramina dicti testatoris; cum hac tamen condictione quod dictus Staxius legatarius predictus, una cum dicto Pastorino, teneantur et debeant mictere ad aurum

1. *Magistro lignaminis*, mot à mot « maître de bois ». Ce peut être un menuisier, un charpentier ou un sculpteur en bois. Comme Rouen a donné beaucoup de sculpteurs en bois, même en Italie, ainsi Richard de Taurigny à Milan, il y a peu de doute que ce Thomas de Roham ne soit un Français de Rouen, en Normandie.

2. *Vetramina* pour *Vitreamina*, ouvrages de verre. On trouve le mot employé dans ce sens dans Justinien. Au surplus, Vasari nous a renseigné sur le legs fait à Pastorino.

décoration de la chapelle de San-Francisco, autrefois confiée audit testateur par les fabriciens de l'Œuvre dudit couvent, l'or devant être fourni par lesdits fabriciens.

Item, à titre de legs, et pour l'amour de Dieu, il laisse à dame Grazia, aujourd'hui sa servante, un lit garni de tous ses fourniments, au choix de ladite Grazia, parmi ceux qui sont dans la maison dudit testateur; *item*, un bahut, une arche ou maït pour le pain, une table avec ses tréteaux : 1.; *item*, quarante livres de chair de porc salé, un demi-baril d'huile et douze charges de bois, chaque année, sa vie durant; *item*, une chambre dans la maison dudit testateur, sous la condition toutefois que, si les héritiers ci-dessous nommés désiraient avoir la jouissance entière de cette maison, ils seraient libres d'acquérir et de remettre à ladite légataire une maison de la valeur de cinquante florins d'Arezzo.

Quant au reste de ses biens meubles et immeubles, droits, créances et actions quelconques, il a institué, établi et entendu faire reconnaître les Ermites, l'Ermitage et

---

ornamenta omnia capelle sancti Francisci, eidem testatori ab operariis dicti conventus olim locata, recepto tamen auro a dictis operariis.

Item, iure legati et amore Dei, reliquit domine Gratie, eius ad presens famule, unum lectum fulcitum cum omnibus suis fornimentis, ex his que in domo dicti testatoris sunt, ad electionem eiusdem Gratie : item, unum forzierum, unam arcam seu madiam ad panem, unam tabulam cum tripodibus : 1.; *item, libras quadraginta carnium porcinarum insalatarum, et unum medium barile olei, et salmas duodecim lignorum, anno quolibet dum ipsa vixerit; item, unam cameram in domo dicti testatoris, cum hac tamen condictione, quod si infrascripti heredes voluerint pro se retinere dictam domum liberam, quod teneantur eidem emere et tradere*

le Chapitre des Camaldules pour sesl égataires universels; le droit desdits Ermites s'étendra, non seulement sur les biens ci-après désignés, mais encore, nonobstant toute indication ou description ultérieure, sur tous et chacun des autres biens dudit testateur, notamment: sur sa maison, située à Arezzo, dans la rue et à l'entrée du fauxbourg de maître Calvagni, cette maison étant contiguë, primo, à ladite rue; secundo, au chemin de traverse qui conduit au fauxbourg de Clavelli; tertio, à la rue du fauxbourg Clavelli; quarto, aux biens des légataires [1].

Item, sur un jardin situé dans la ville d'Arezzo, et près de ladite maison, qui, de trois côtés, est borné par la voie publique, et du quatrième par les biens de Baptista, fils de Liberatore de Spadaris, d'Arezzo, et d'autres domaines.

Item, sur le bien de San-Philippo, situé dans les champarts d'Arezzo, limité de deux côtés par des chemins pu-

unam domum valoris florenorum quinquaginta arretinorum.

In omnibus autem aliis suis bonis mobilibus et immobilibus, iuribus, nominibus et actionibus universis, suos heredes universales instituit, fecit et esse voluit, Heremitas, Heremum et Capitulum Camaldulensem, et non tantum in bonis infrascriptis, ita tamen quod dicti Heremite, non obstante nominatione et descriptione infrascripta, sint heredes universales in omnibus et singulis aliis etiam bonis dicti testatoris, videlicet : in una eius domo sita in civitate Arretii in contrata et ad caput Burgi magistri Calvagni, cui a primo dicta contrata, a 2° via traversa qua itur in Burgo Clavelli, a 3° via Burghi Clavelli, a 4° bona heredium.

1. *Bona heredium*, les biens des héritiers, le domaine des légataires. Carlo Milanesi est d'avis qu'il faut entendre par ces mots la propriété des Camaldules. Cette interprétation nous semble juste. Si Marcillat avait eu en vue des personnes étrangères, dont il n'aurait pas été déjà parlé dans le testament, il est certain qu'il eût pris soin de les nommer.

blics, d'un autre côté par les biens de Paolo, le boulanger, et, de l'autre, par ceux de Giovane, fils de Laurentino de Tortellis, d'Arezzo, et d'autres domaines.

Et ledit testateur a dit que telle est et qu'il veut que soit sa dernière volonté et son testament suprême, qu'il entend faire prévaloir sur tous autres testaments, codicilles ou donations faites pour cause de mort, et sur les dernières volontés généralement quelconques prises par lui jusqu'à ce jour, et, si le présent acte, pour une cause quelconque, n'avait pas force de testament, le testateur entend qu'il vaille comme codicille ou toute donation à cause de mort, ou n'importe quelle autre expression de volonté dernière, par lequel, laquelle ou lesquelles il puisse et peut valoir le mieux et le plus efficacement. Visant (?), annulant et détruisant tout autre testament, codicilles et donations pour cause de mort, et généralement toute

Item, in uno horto sito in civitate Arretii e regione dicte domus, cui a tribus vie publice et a quarto bona Baptiste Liberatoris de Spadaris de Arretio, et alios fines.

Item, in potere Sancti Philippi sito in campariis Arretii iuxta vias publicas a duobus, et bona Pauli fornarii et bona Iohannis Lorentini de Tortellis de Aretio, et alios fines.

Et hanc dixit esse et esse velle dictus testator suam ultimam voluntatem et ultimum testamentum, quam et quod per se valere voluit omnibus aliis testamentis, codicillis et donationibus causa mortis, et quibuscumque aliis ultimis voluntatibus per eum hactenus factis ; et, si iure testamenti non valeret, valere voluit et quod valeat iure codicillorum vel donationis causa mortis, vel cuiuscumque alterius ultime voluntatis, quo, qua, quibus magis, melius et efficacius de iure potuit et potest. Capsans (?), irritans et annulans omne aliud testamentum, codicillos, donationes, causa mortis, et omnem aliam ultimam voluntatem per eum hactenus factam et con-

autre dernière volonté par lui faite, et rédigée par n'importe quel notaire public, et nonobstant quelle forme solennelle que ce soit, me priant, moi notaire soussigné, de faire des dispositions susdites un acte public.

Moi, Thomas, fils d'Angelo Blasio Pasquini de Romanis, Juge ordinaire par l'autorité impériale et apostolique, Notaire public et Citoyen d'Arezzo, afin que toutes et chaque choses consignées ici soient faites et exécutées, ainsi qu'il vient d'être dit par Messer Guglielmo susnommé, j'ai été présent, ainsi que les témoins susnommés, et, en étant prié de la bouche même du testateur, j'ai obtempéré à sa requête en rédigeant cet acte suivant la forme publique ; je l'ai signé, et pour que tous et chacun dans l'avenir y aient foi, pour lui donner plus de force et en témoigner, je l'ai signé et l'ai scellé du sceau accoutumé.

— *Item*, douze (setiers) de blé et huit barils de vin. (Remarquez que ces articles de grain et de vin concernent plus haut le legs de damoiselle Grazia, servante dudit

---

ditam manu cuiuscumque publici notarii, non obstante qualibet solemnitate ;

Rogans me Notarium infrascriptum ut de predictis publicum conficerem instrumentum.

Ego Thomas Angeli Blaxii Pasquini de Romanis, imperiali et appostolica auctoritatibus iudex ordinarius, notarius publicus et Civis Arretinus, quia premissis omnibus et singulis, dum sic ut supra per dictum dominum Guilielmum agerentur et fierent, una cum prenominatis testibus presens fui, et proprio testatoris ore rogatus, rogavi et in hanc publicam formam redegi, ideo me hic subscripsi, et ad premissorum omnium et singulorum fidem, robur et testimonium me subscripsi, et solito signo signavi.

— *Item, staria duodecim grani et barilia octo vini.* (Adverte quod particule iste grani et vini cadunt supra

testateur, et doivent être ajoutés à la suite du signe et de la virgule disposés comme suit : I. Je les avais omis par mégarde au cours de la transcription.)

(*Archives de l'État à Florence. Section de Diplomatique. Provenance : Ermitage des Camaldules.* (1529, 30 *juillet.*)

---

in legato domine Gratie, famule dicti testatoris, sub accentu seu virgula hac, videlicet : I., que ex incuria scribendi dimiseram.)

(*Archivio di Stato in Firenze. Sezione del Diplomatico. Provenienza dell' Eremo di Camaldoli.*) (1529, 30 *di iuglio.*)

MOLIÈRE

(1662)

TROIS SIGNATURES INÉDITES

Chacun sait que les manuscrits de Molière ont disparu. On ne possède de l'auteur des *Femmes savantes* ni une comédie, ni une scène autographe. Pas le moindre fragment de correspondance. Des signatures, et rien de plus !

Cette destruction complète des écrits originaux d'un poète illustre, que Boileau, son contemporain, proclamait le plus grand, dans un siècle où tant de hauts esprits concouraient à l'éclat des lettres françaises, a de quoi surprendre. On a tenté les explications les plus diverses de cette singulière disparition.

* * *

Il est fort croyable que Molière, poète, chef de troupe et acteur, n'a pas eu souci de ses manuscrits. Il a dû les mettre entre les mains de ses camarades pour la transcription de leurs rôles, aux mains du souffleur pour les représentations. Selon toute vraisemblance, les feuillets autographes ont dû passer ensuite chez l'imprimeur. En quel état sont-ils rentrés ? Quel cas en a fait l'homme que Tallemant des Réaux, sans méchanceté peut-être, désigne si cavalièrement dans sa phrase, restée célèbre : « Un garçon, nommé Molière, fait des pièces où il y a de l'esprit ; elles sont comiques ! » Nous pouvons supposer

que l'impression d'une pièce étant achevée, l'auteur négligea d'en conserver le manuscrit.

Mais, d'autre part, nous savons que Molière, lorsqu'il mourut, le 17 février 1673, préparait une édition complète de ses comédies. Nul doute que cette édition, dans sa pensée, fût autre chose qu'une simple réimpression. L'auteur avait des notes, des fragments autographes, des corrections, des variantes, des changements de scènes ou de dialogues. Que dis-je? Molière avait en manuscrit la pièce entière du *Malade imaginaire*, représentée pour la première fois le 10 février 1673, c'est-à-dire sept jours avant la mort de son auteur ! Il avait des canevas, des plans de pièces projetées. De ce nombre était *Mélicerte*, dont l'ébauche était connue pour avoir été hâtivement enchâssée dans le *Ballet des Muses*, le 2 décembre 1666, *Mélicerte*, qui ne fut achevée qu'en 1699 — et comment? — par Guérin, issu du second mariage de la veuve de Molière. Notre poète avait conservé peut-être sa traduction de *Lucrèce*, dont l'existence nous est révélée par Brossette, le commentateur de Boileau.

Que sont devenus ces manuscrits?

*
* *

Grimarest, La Martinière, et vingt autres à leur suite, ont accusé de la perte des autographes du poète un domestique de Molière, Mlle Molière, sa veuve, et Varlet de la Grange, l'élève, le camarade préféré du maître, son collaborateur attentif, dévoué, pendant quatorze ans. Est-il nécessaire de saper des légendes ? Pourquoi non? La légende est à l'endroit

de la vérité ce qu'est la superstition vis-à-vis de la foi. Ni légendes, ni superstition!

C'est Grimarest qui nous dit, au sujet de la traduction du *De naturâ rerum* de Lucrèce, qu'un domestique de Molière, invité par son maître à préparer sa perruque, se serait servi d'un cahier de cette traduction pour faire des papillottes, et que Molière, irrité de cette bévue, aurait mis au feu le reste du travail.

L'anecdote est bizarre, invraisemblable et sans preuves.

La Martinière, dans la *Vie de l'Auteur*, dont il fait précéder en 1725 les *Œuvres de Monsieur de Molière*, s'exprime ainsi : « Molière avait laissé quelques fragments de pièces qu'il devait achever; il en avait aussi quelques-unes entières, qui n'ont jamais paru. Mais sa femme, peu curieuse des ouvrages de son mari, les donna tous, quelque temps après sa mort, au sieur de La Grange, comédien, qui, connaissant tout le prix de ce travail, les conserva, avec grand soin, jusqu'à sa mort. La femme de celui-ci ne fut pas plus soigneuse de ces ouvrages que la Molière : elle vendit toute la bibliothèque de son mari, où, apparemment, se trouvèrent ces manuscrits qui étaient restés après la mort de Molière. »

La Martinière se fait ici l'accusateur de deux veuves, et, incidemment, il jette un soupçon sur La Grange. La Martinière est de son époque. Il a lu, il a goûté, le malheureux! l'âcre saveur du libelle anonyme, *la Fameuse Comédienne*, dirigé par un homme de théâtre, — à moins que ce ne soit par une rivale âprement jalouse, — contre Armande Béjart,

Mlle Molière, devenue en 1677 la femme de l'acteur Guérin d'Estriché. D'où le sous-titre du pamphlet : « Histoire de la Guérin ».

Jusqu'à ces derniers temps, *la Fameuse Comédienne* a été une arme dont on a usé sans ménagement, sans critique, pour déshonorer la mémoire d'Armande. Charles Livet, en 1876, a fait justice des insinuations gratuites d'un écrit sans vergogne. Armande eût-elle des torts envers Molière? Oui, sans doute, puisqu'il y eut rupture dans leur union. Mais, entendons-nous, si la vie commune fut interrompue entre les deux époux, Armande ne cessa pas pour cela de jouer sur la même scène que son mari, et Molière avait repris sa femme à son foyer en 1671, et elle le rendait père, pour la troisième fois, le 15 septembre 1672. Il y eut sûrement entre eux, à de certaines dates, incompatibilité d'humeur. Armande cédait volontiers à un besoin de coquetterie. De son côté, Molière était soupçonneux. Voilà ce que l'on peut affirmer, lorsqu'on sait lire entre les lignes de mainte comédie où l'auteur s'est mis en scène avec Armande. Tout le reste est hypothèse. Mlle Molière, au lendemain de la mort de son mari, confia ses papiers à La Grange, chargé d'assurer la publication des œuvres du poète. La Grange s'est-il approprié ces manuscrits? Non. Et voici la preuve de notre dire.

Armande, veuve depuis 1673, n'ayant pas quitté le théâtre, épouse Guérin en 1677. Elle lui donne un fils qui, en 1699, s'avisera d'achever à sa façon la *Mélicerte* de Molière, et, dans la préface de cette pièce, il s'exprime ainsi :

« Il était de mon intérêt de faire un prologue qui m'excusât dans l'esprit de mes auditeurs, et qui leur fît connaître le respect et la vénération que j'ai toujours eus pour M. de Molière. J'avouerai en tremblant que le troisième acte est mon œuvre, et que je l'ai travaillé sans avoir trouvé, dans ses papiers, ni le moindre fragment, ni la moindre idée. »

La Martinière est en défaut; Mlle Molière a précieusement gardé les manuscrits de son mari ; elle a inspiré au fils de son second mari, Guérin d'Estriché, du respect et de la vénération pour la personne et les ouvrages du poète; ce fils achève une pastorale de Molière, et cherche vainement, « dans ses papiers », un fragment, une note qui puisse le guider pour la rédaction du troisième acte. La Grange a donc fidèlement rendu à Armande Béjart les autographes déposés entre ses mains, et la veuve de La Grange n'est point coupable d'avoir laissé vendre, avec la bibliothèque de son mari, ce que cette bibliothèque ne pouvait renfermer.

Au surplus, la vente que nous rappelons a eu ses chroniqueurs, et l'on sait que parmi les livres possédés par La Grange, se trouvait un exemplaire des œuvres de Corneille, dont Bordelon, un bibliophile, devint acquéreur, et que rendaient précieux quelques annotations manuscrites « du fameux comédien français ». Hé! quoi! des annotations de la main de Molière ont du prix aux yeux des amateurs en 1692, à la vente de la bibliothèque de La Grange, et des manuscrits du poète auraient échappé, en cette même circonstance, à la juste curiosité de l'histoire? Ce n'est pas admissible. D'ailleurs, La Grange n'a

plus besoin qu'on le disculpe d'une injurieuse imputation, puisque, sept ans après sa mort, les papiers de Molière sont chez Armande, sa veuve remariée.

Taschereau qui, en 1825, a publié une *Histoire de la vie et des ouvrages de Molière*, dit tenir de l'un de ses amis, que l'acteur Grandmesnil prétendait avoir vu à la Comédie, jusqu'en 1799, « quelques papiers de Molière ». Ces papiers auraient été la proie de l'incendie qui détruisit la salle (actuellement l'Odéon), le 18 mars de la même année. Et Taschereau conclut philosophiquement : « Il ne reste aujourd'hui que des signatures de Molière. »

Ce qui était exact en 1825 l'est encore au début du vingtième siècle.

* * *

Deux chercheurs ont particulièrement contribué à la découverte des signatures de Molière. Ce sont, par ordre de date, Eudore Soulié, l'intrépide fureteur des minutes notariales, et Auguste Jal, qui, à la veille des incendies de la Commune, que nul ne pouvait prévoir, a compulsé les actes d'état civil, conservés à l'Hôtel de Ville de Paris. Les écrits de ces deux hommes sont tenus en très haute estime par les érudits. Jal a, de plus que son confrère, donné des facsimilés des signatures qu'il recueillait. Mais quelques confusions se sont produites lors de l'impression de son *Dictionnaire critique*, et la même signature se trouve insérée deux fois, alors qu'il est inadmissible que Molière, à six ans de date, ait, pour ainsi dire, calqué son propre nom. M. Georges Monval, dès 1879, a signalé l'une de ces confusions. La signature tirée du baptistaire de l'un des enfants de Marin Prévost

en 1661, et celle apposée au bas de la procuration, en brevet du 28 janvier 1667, seraient identiques! Nous reproduisons ici l'autographe.

J. B. Poquelin. Molière.

Une erreur du même ordre est à relever au sujet des signatures données par Molière le 11 novembre 1668 sur une quittance « pour nourriture et louage de chambres, pendant cinq jours, à Saint-Germain », et le 11 février 1673 (le poète n'avait plus que six jours à vivre), sur le baptistaire d'une fille du comédien Biet de Beauchamps. Là encore, il est impossible que Molière n'ait pas varié dans la forme des caractères. La signature aux deux dates serait celle-ci :

J. B. P. Molière.

De l'emploi répété, par inadvertance, de ces deux clichés, il résulte que deux signatures du poète nous échappent.

* * *

Il est un point sur lequel on ne peut trop insister. Nous voulons parler des variantes singulières, autant que nombreuses, qui différencient le nom du poète

lorsqu'il tient la plume. Voici le fac-similé de sa signature, relevée sur son acte de mariage dans le registre de Saint-Germain-l'Auxerrois, le 20 février 1662 :

J. B. Poquelin

On voit combien elle est peu semblable aux deux précédentes.

Autre variante. Nous la trouvons sur le bail d'un immeuble consenti par Marguerite Chapellain, veuve de Pierre de Chavanes, à Molière et à sa femme, sous la date du 15 octobre 1665. Le poète signe ainsi :

J. B. P. Molière

L'auteur du *Misanthrope* appose donc sa signature sous ces trois formes : J. B. Poquelin, J. B. Poquelin Molière, et J. B. P. Molière. Les notaires avec lesquels il se trouve en relations exigeront de lui, sur les actes officiels où paraît son nom, d'autres singularités, presque des bizarreries. C'est ainsi que le 30 juin 1643, Biesta demande au comédien de signer avec un L majuscule au milieu du nom de Poquelin. Le même Biesta, le 19 septembre 1644, veut que Molière signe Poguelin. Le notaire Rey tient à l'orthographe Pocquelin. Les 31 août et 24 décembre 1668 deux déclarations passées dans l'étude Rey seront signées Pocquelin. Nous n'avons pas vu les pièces originales des études Biesta et Rey, mais M. Georges Monval les

connaît, et c'est d'après la liste publiée par lui, en 1886, que nous sommes en mesure d'entrer dans ces détails. Les notaires en question sont-ils coupables dans leurs exigences? Non, sans doute. L'officier ministériel est formaliste. Or, les ascendants de Molière ont signé Pocquelin et Poguelin. Il est donc naturel que certains tabellions, en possession d'actes antérieurs revêtus de ces signatures, aient soumis Molière à l'obligation de respecter l'orthographe que, suivant l'heure, ils jugeaient décisive. Libre d'entraves, Molière écrit invariablement son nom patronymique : Poquelin.

Mais que veut dire l'*L* majuscule du nom de Molière sur le bail de 1665? Que signifie la même particularité dans le nom de Poquelin, chez Biesta en 1643? Elle existerait encore dans le nom de Molière sur les deux pièces découvertes par M. de la Pijardière, dit aussi Louis Lacour, et que renferment les Archives de l'Hérault. Mais l'authenticité de ces pièces, deux quittances données à Pézenas, reste en discussion. Louis Moland, Jules Loiseleur n'ont pas osé se prononcer en faveur des signatures tracées sur ces documents. Par contre, sans mettre en doute le nom de Poquelin avec majuscule dans les minutes de Biesta — M. Monval l'a vu pour nous — le nom de Molière, également avec la majuscule médiane que nous reproduisons ci-dessus, nous avertit que le poète a cédé parfois à une fantaisie. Auguste Vitu, qui a publié en 1886 le bail de 1665, a fort judicieusement remarqué cette majuscule, mais il va trop loin dans ses déductions.

« Le nom principal, écrit-il, contient une particu-

larité qu'il faudra retenir pour contrôler plusieurs autres signatures acceptées jusqu'ici comme authentiques. L'*l* du milieu de Molière porte à sa partie inférieure une sorte de boucle qu'on ne retrouve pas ailleurs, *L*, comme si cette lettre était une initiale. »

Si nous saisissons la pensée de Vitu, il semble dire que les signatures de Molière qui renferment cette majuscule étrange seraient peut-être seules authentiques? Nous estimons que la proposition contraire aurait plus de chance d'être vraie. Mais il ne faut pas être intransigeant. La sincérité dans la recherche incline à la modestie. Ne tranchons rien. Disons simplement que notre poète a signé le plus ordinairement Poquelin ou Molière, et, dans de rares circonstances PoqueLin ou MoLière, avec une majuscule insolite.

Puisque nous parlons de Vitu et des lignes qu'il a consacrées à l'étude du bail de 1665, empruntons-lui la conclusion très juste de son article. Nous y trouverons une diversion heureuse aux détails arides, mais nécessaïres, dans lesquels nous venons d'entrer. Un rayon ne messied pas sur les fourrés trop compacts : il donne l'illusion d'une clairière.

« Le fait essentiel qui ressort de ce bail, c'est que depuis la Saint-Remy, c'est-à-dire depuis le 1er octobre 1665 jusqu'au 1er octobre 1668 au moins, Molière et Armande ont habité seuls un petit hôtel, formant un corps de logis distinct, ayant sa cour et sa porte cochère. C'est ainsi que leur intimité se resserrait à l'époque même que les fabricateurs d'anecdotes scandaleuses ont assignée aux prétendus désordres de l'épouse et aux prétendus malheurs de l'époux

outragé. Une chose certaine, c'est que Molière habitait l'hôtel du maréchal de camp Millet, lorsqu'il fut atteint de la terrible maladie de poitrine qui faillit l'emporter, et qui amena la fermeture de son théâtre, du 27 décembre 1665 au 21 février 1666 [1]. La petite maison de la rue Saint-Thomas du Louvre mérite bien une monographie ; j'en ai rassemblé les matériaux authentiques, depuis les temps anciens jusqu'à sa destruction, qui eut lieu dans le courant du dix-huitième siècle. Elle occupait un emplacement aujourd'hui compris dans le sol de la place du Carrousel, très proche du monument qui s'y dresse en l'honneur de Gambetta. »

*
* *

Mis en possession, par Anatole Jal, architecte du théâtre de l'Odéon, des notes inutilisées par son père lors de l'impression du *Dictionnaire critique*, nous sommes en mesure d'ajouter trois signatures à celles déjà connues. Deux se rattachent à des événements survenus dans la vie de Molière en 1672. La première fut apposée par lui sur l'acte de décès de Madeleine Béjart, morte le 17 février. Louis Béjart l'Éguisé, frère de Madeleine, ancien acteur de la troupe, et devenu officier au régiment de La Ferté, signe avec le poète :

1. « Il est vrai que la prolongation de cette période de relâche inusitée s'explique par la clôture d'un mois à laquelle les spectacles furent astreints après la mort de la reine Anne d'Autriche ; mais le théâtre de Molière était déjà fermé depuis plusieurs jours lorsque la reine mourut. » (A. V.)

Bejard L'Eguisé
J. B. P. Moliere.

La seconde signature, inédite, et disparue comme la précédente dans l'incendie de 1871, a été relevée par Jal sur le baptistaire du troisième enfant de Molière, né le 15 septembre 1672, et qui mourut le 11 octobre suivant. En voici la reproduction :

J. B. Poquelin Moliere.

Les deux calques, dont nous sommes redevable à l'obligeance d'Anatole Jal, sont d'une indiscutable authenticité. Ils ont été relevés par son père sur les registres de paroisses centralisés à l'Hôtel de Ville de Paris, antérieurement à 1871. Mais ni l'un ni l'autre de ces menus feuillets ne porte d'annotation de la main d'Auguste Jal. Il fallait donc procéder avec la plus grande circonspection pour les rattacher à un acte de préférence à tout autre. On nous concédera sans peine que la signature de Molière placée au-dessous de celle de Béjart, dit l'Éguisé, était aisée à dater d'après le témoignage d'Auguste Jal :

« Le dix-septiesme (février 1672), — un an jour pour jour avant la mort de Molière — demoiselle Magdeleinne Beiart est déoédée paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois, de laquelle le corps a esté apporté à l'église Saint-Paul, et ensuite inhumé dans le charnier de la dicte église, le dix-neuf dudict mois. Béjart Léguisé. J.-B.-P. Molière. »

Plus de doute sur la signature que nous mettons au jour. Elle est bien du 19 février 1672.

La seconde, également privée d'indication, peut-elle être en toute certitude rattachée à l'acte de baptême du troisième enfant de Molière ? N'entre-t-il aucune part d'hypothèse dans notre affirmation ? Aucune. Cette signature a été lue et relevée dès 1843 par les auteurs de l'*Isographie des hommes célèbres*, qui en ont donné un fac-similé dans le tome III de leur recueil. Le calque de Jal, pris sur l'original aux approches de 1870, a donc ce double avantage de nous révéler la sincérité de ses propres relevés et la fidélité de ses devanciers dans leur travail de reproduction scrupuleuse. Si nous plaçons le calque d'Auguste Jal sur le fac-similé de l'*Isographie*, les deux pièces n'en font qu'une. Or, il n'est pas admissible que Jal, qui ne pouvait multiplier les reproductions de signatures dans son *Dictionnaire critique*, sous peine de donner à son livre des développements démesurés, se soit attardé à copier des fac-similés. Il est plus logique de penser que, de retour de l'une de ses séances aux archives de l'Hôtel de Ville, il aura constaté la publication d'une signature qu'il venait de relever et, dans son culte ombrageux pour l'inédit, se sera défendu de mettre en lumière sous son nom

ce que d'autres mains que les siennes avaient déjà touché.

La troisième signature de Molière qui nous soit venue d'Auguste Jal est celle-ci :

J.B. Poquelin Moliere.

* * *

Elle est, comme les deux précédentes, dépourvue de toute note de la main de Jal. Comment l'identifier ? Nous disons plus haut que l'auteur du *Dictionnaire critique* a reproduit deux fois, par méprise, une signature libellée J.-B. Poquelin Molière. L'une se rattache à l'acte de baptême d'un enfant de Marin Prévost, en 1661 (p. 181), et l'autre se réfère à une procuration en brevet de 1667 (p. 874). L'acte de 1661 est détruit. Peut-être convient-il de voir dans le fac-similé de la page 181 la reproduction fidèle de la signature de Molière au baptême de la petite Prévost ? Nous pouvons, en tout cas, affirmer que la signature qui nous occupe ici n'est pas celle apposée sur la procuration de 1667. La pièce est connue. Un amateur de Chicago la détient. M. Georges Monval en a parlé dans le *Moliériste* de décembre 1886. Il en possède une reproduction photographique. Les dissemblances entre notre calque et la signature conservée à Chicago sont nombreuses.

* * *

Tels sont les renseignements qu'il nous a été donné de recueillir sur trois signatures du grand comique.

Ces modestes reliques étaient-elles de nature à motiver notre étude ? Oui, sans doute, car, en raison même de leur petit nombre, les signatures de Molière présentent un intérêt. Les originaux se vendent à des prix élevés. Notre lecteur connaît sûrement la lettre que Dumas fils adressait naguère à Émile Perrin en lui offrant pour la Comédie-Française, qui n'en possédait pas, une signature achetée à la vente Bovet en 1884 : « Je n'avais acquis cet autographe que pour l'offrir au Théâtre-Français. Chez moi, Molière n'eût été que chez un disciple ; chez vous, il est dans sa famille. »

Veut-on savoir quelle somme avait dû verser l'auteur de *Francillon* pour devenir acquéreur de l'autographe ? 2625 francs !

Une Commission fut instituée, en 1886, sur l'initiative de M. Georges Monval, le fondateur du *Moliériste*. M. Léopold Delisle en fut le président. Elle eut pour mission de se prononcer sur l'authenticité des signatures du poète, qui lui seraient soumises. M. Monval en signala environ soixante-dix. Pourquoi toutes celles qui sont tenues pour véridiques ne seraient-elles pas reproduites dans un volume ? Les « moliéristes » — et qui donc ne l'est pas en France ? — y attacheraient le plus grand prix. Loiseleur et Etienne Charavay ont, croyons-nous, formulé le vœu que nous émettons aujourd'hui. Notre souhait se réalisera-t-il ? A M. Monval de répondre !

Un dernier mot. Paléographes et graphologues se plaisent à voir dans l'écriture des hommes de mérite le signe révélateur de leur caractère ou de leur génie. Molière n'a pas échappé à l'analyse des grapho-

logues. Nous trouvons dans l'*Etude sur l'écriture des Français depuis l'époque mérovingienne*, par l'abbé Michon, un chapitre consacré au poète des *Fâcheux*. Mais toute la dissertation du graphologue porte sur l'autographe découvert en 1873 par M. de la Pijardière, autographe discuté par Moland, Loiseleur et d'autres encore. Nous disons « discuté » et non pas contesté ou écarté. Le doute plane sur cette pièce ; n'est-ce pas déjà trop ? Voici d'ailleurs en quels termes s'est exprimé Etienne Charavay dans *le Temps* du 12 janvier 1886 au sujet de cet autographe.

« J'ai examiné à Montpellier, en 1877, la quittance en question. Elle m'a paru, en tant que pièce, parfaitement authentique. Restait à savoir si elle émanait de notre Molière ou d'un homonyme. Pour vérifier l'écriture, tout moyen de contrôle me manquait. Les signatures connues de Molière diffèrent de celle de la quittance, et, d'ailleurs, la forme des lettres de ces signatures ressemble trop à celles de beaucoup d'écritures du dix-septième siècle, pour que j'en puisse déduire une écriture certaine. Quant au point de vue historique, l'absence de renseignements précis sur l'identité du signataire, dans le texte de la pièce, et l'abondance de personnages du nom de Molière dans le Languedoc, laissaient une grande place au doute. En l'état des choses, je ne pouvais considérer et déclarer comme un autographe indiscutable de Molière la quittance de Montpellier. »

Ainsi demeure en suspens toute déclaration décisive dans le sens favorable. Ainsi demeure chancelante la démonstration subtile de M. Michon. Ses arguments n'ont pas d'appui solide. Il est vrai que

M. Michon, sur le vu de la signature de Montpellier, porte ce jugement :

« Molière signe royalement, comme le tout-puissant Louis, qui commande à Versailles et qui s'est fait son Mécène. Et puis, par un étrange contraste, cet homme dont la signature revêt l'allure magistrale de la signature des rois, va jeter, au bout, une barre avec deux points, barre cantonnée de points, tant aimée des praticiens, des procureurs, qui redoutent toujours des surprises et qui se surveillent en traitant d'affaires. »

Ici, nous sommes complètement d'accord avec notre auteur, mais il n'est pas besoin d'être paléographe ou graphologue pour être frappé de la netteté, de l'assurance, de la fermeté avec lesquelles Molière écrit son nom. Les plus modestes lettrés feront cette constatation. De même, la barre cantonnée de points, qui chez lui tient lieu du parafe, est un détail auquel le regard ne peut se soustraire. Est-ce à dire pour cela que Molière se révèle à nous par sa signature ? C'est aller bien loin. Convient-il de voir je ne sais quelle suffisance hautaine dans le trait appuyé du nom, une conscience de supériorité qui confinerait à l'orgueil ? La barre terminale est-elle le signe du caractère positif, méfiant, rusé de l'homme d'affaires ? S'il en était ainsi, Molière, nature essentiellement élevée, généreuse, imprégnée de tendresse, aurait négligé ce signe accusateur de l'esprit de ruse ou de négoce, plus souvent qu'il ne l'a fait dans ses signatures authentiques. Ne le voyons-nous pas, sa vie durant, plus préoccupé de produire de belles œuvres que d'amasser de la fortune ? Il ne plaide

point. Il ne poursuit personne devant la justice. La barre cantonnée lui plut, il en usa. Attacher un sens à ce trait de plume est, selon nous, jeu d'esprit, rien de plus. Toute conjecture n'est pas nécessairement u aperçu.

CHARLES ERRARD
(1673)
UN MODÈLE D'ATELIER AMENÉ DE ROME A PARIS

A Messieurs, Messieurs les Academissiens de l'Academie royale de peinture et sculpteure, Paris.

Messieurs,

Jay beaucoup de deplesir que mon indisposition me derobe lhonneur de me trouuer a lasemblée. Je vous suplie, Messieurs, de trouuer bon que je me serue de se moyen pour vous en faire mes esquses. Jay crainte que sy mon indisposition me continue que je ne peuisse pas seruir mon quartier, en se cas je vous seuplie dy pouruoir. Si je ne peuis satisfaire a se que je dois, se me sera une très grande mortification destre priué de set honneur. Jay faict espérer, Messieurs, au modelle que jay amené de Rome quil seroit fauorablement receu en nostre Academie et que lon luy doneroit le moyen de seubsister honestement selon sa calite. Sur ce seujet je vous prie, Messieurs, de considerer que set un etranger qui est veneu icy pour nous seruir, lequel sens doute se trouue etonné a un commensement detablissement et qun peu de douseur lobligera a seruir auec plus daffection et de ponctualite, si vous jeugez quil soit propre pour l'Academie.

Je seuis auec le respect que je vous dois, Messieurs,

Vostre tres humble et très obeissãt serviteur,

ERRARD.

Du cabinet de M. Delacroix, ancien liquidateur au Tribunal de commerce de Paris. — On sait que Charles Errard, premier directeur de l'Académie de France à Rome, passa les années 1673 à 1675 à Paris. Il avait ramené de Rome un modèle destiné à l'école académique. Il est probable qu'on ne lui avait pas demandé de se faire accompagner par cet Italien, car il le recommande à l'Académie avec trop d'insistance. Évidemment, il craint un désaveu. De plus, il est souffrant et ne peut défendre son protégé en séance de l'Académie; aussi prend-il la plume. La lettre qu'il adresse à ses confrères ne sera pas sans produire son effet. Le procès-verbal du 2 septembre 1673 nous apprend que l'on s'est occupé de l'Italien. « La Compagnée, y est-il dit, a résolust, suivant la proposition qu'en a faict Monsieur Le Brun, de prendre led. model comme second, pour servir alternativement avec Saint-Jermin, l'un servant en ceste Académie sependant que l'autre servira en celle des Goblins, et que, chaque cartier, le Recteur qui exercera posera un groupe des deux, et de plus a esté résolust que lon accommodera un list en une chambre voisine pour coucher led. modelle Romain, pendant qu'il servira en ceste Académie, comme il l'a au Goblin. »

L'orthographe de cet alinéa est vraiment fantaisiste. Celle de la lettre d'Errard, qui a motivé la délibération prise, n'est pas moins étrange. Cette lettre n'est pas datée, mais nous la supposons écrite au mois d'août 1673.

PIERRE PUGET

(1688)

LA STATUE DE LOUIS XIV

A Paris, ce 25 septembre 1688.

Mesieurs, il est de mon devoir de vous faire savoir de mon arivée à Paris ; et aiant veu monseigneur l'intendent à Aix, il m'asura qu'on ne bougeroi rien de nostre entreprisse que je n'usse parlé a monseigneur de Colbert Croisy, et mesme qu'il en escriroit encorre par l'ordinaire : sela m'atandri beaucoup le ceour et je fus confus de son honnesteté. Je considera encorre a mesme temps le desir en general que ma patrie a d'avoir l'estatue du roy de ma main ; j'ay résolu, mesieurs, d'acorder le pris a cent sinquante mil livres de set ouvrage, conforment le contenu de contrat passé, à la reserve que, sy, quand l'ouvrage sera en pied dens mon atelié, ne pouvoit tenir en pied en y metant et ajustant encorre dix ou douze quintal desus, entre le col du cheval et la figure, ne pouvant suporter le dict pois, je ne pourois retourner faire un autre asay sans une considerable despance, despance capable à m'accabler. A ce cas, je serois obligé de faire le roy et le cheval come seux qu'on faict a Paris, car je ne conseille pas de metre rien soubs le vantre du cheval, de quelle maniere qu'on le fasse ; car nous pourions metre quelque trophée soubs le vantre du cheval, si la machine ne povoit se soutenir, mes je ne l'estimeroit pas come

autrement. Voila, mesieurs, ce que je me suis pancé de vous donner avis. En attendant l'honneur de vostre responce, je suis avect tout mes respects, mesieurs, vostre très humble et très affetiné et bien obeisant serviteur,

P. Puget.

Iert matin, j'ariva, le 24 du corant. Je me mest en estact qu'on me presente au roy, car il sé que je suis arrivé à Paris.

Cette lettre n'est pas inédite. On la trouve dans la publication *Musée des Archives départementales, recueil de fac-similés héliographiques de documents tirés des archives des préfectures, mairies et hospices* (Paris, Impr. nationale, 1878, in-4°). Mais, outre le prix élevé et la rareté du recueil dont nous donnons le titre, ce qui explique qu'il soit peu connu des travailleurs, ce volume ne renferme que des pièces étrangères aux questions d'art. Il n'est donc pas superflu d'en distraire la lettre qui précède et que les éditeurs du *Musée* ont insérée aux pages 380-381 (pièce 166, planche 60).

NOEL COYPEL

(1696)

QUESTIONS DE PRÉSÉANCE

A L'ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE

A Messieurs de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture.

Messieurs,

Je ne puis m'empêcher de me plaindre du procédé que quelques personnes de l'Académie tiennent, non seulement contre moy en particulier, mais aussy contre la Compagnie en général, en portant des plaintes contre moy à Monsieur notre Protecteur, de vos délibérations, comme si j'avois de mon authorité absolue fait les règlements que vous avez proposés et approuvés par délibération, avec la prudence ordinaire dont vous avez coutume d'user dans vos assemblées, tant pour le bien et l'honneur de la Compagnie que pour l'éducation des étudiants. Ce procédé, Messieurs, me paroistroit plus extraordinaire si je ne savois que non seulement dans touttes les Compagnies, mais dans les plus puissantes Républiques les mieux réglées, il y a toujours eu beaucoup de difficulté à satisfaire tout le monde, et beaucoup d'émulation contre ceux qui y ont tenu quelque rang. Mais je suis d'autant plus surpris de voir que les premiers de ceux qui forment ce party, ayant été des premiers à signer les délibérations dont ils se plaignent, les unes ayant passé tout d'une voix et les

autres à la pluralité, dont le nombre quy a prévalu accédoit l'autre de moitié. Ainsy, Messieurs, il me paroit qu'à tort l'on m'impute ces choses, et qu'aucun particulier n'a raison de blâmer sa compagnie lorsqu'ell'agit comm'elle a fait en cette occasion, car s'il falloit dans vos délibérations contenter chaque particulier, je suis persuadé que vous ne résoudriez jamais rien dans aucune assemblée qui ne fût renversé dans la suivante. Je ne croy pas que ces sortes de mouvements que l'on a fait à ce sujet fasse honneur à la Compagnie, ny luy soit avantageux, en général, encore moins à ceux qui les font.

Monsieur notre Protecteur a reçu ces sortes de plaintes avec sa prudence ordinaire ; et je croy que ces Messieurs qui l'ont été treuver en corps en ont eu toutte la satisfaction qu'ils ont deu espérer ; à mon égard, comme j'ay eu l'honneur de le saluer et de recevoir ces ordres le jour de son départ, et qu'il ne m'en a point donné à ce sujet, vous pouvez, Messieurs, faire ce qu'il vous plaira. Pour moy il me semble qu'il vaut mieux laisser la chose sans exécution, que de voir sur un registre une délibération faitte un jour et la voir biffée ou renversée le jour suivant, cela ne me paroît pas honorable à la Compagnie.

Je say que cela cest fait assez souvent cy devant, mais je say aussy que cela n'a pas été approuvé de bien des gens, ny même de ceux qui le demandent aujourdhuy.

Ne pouvant, Messieurs, me treuver aujourd'huy à votre assemblée, je croy que vous voudrez bien m'excuser ; j'ay creu aussy vous devoir donner ces

avis, ne cherchant autant qu'il me sera possible qu'à m'acquitter de mon devoir en cette Compagnie, c'est-à-dire d'y servir le Roy, et de maintenir et procurer l'honneur et l'intérêt de la Compagnie, de laquelle je suis avec tout le zèle et l'estime que je luy dois, en général, et en particulier, Messieurs,

Votre très humble et très obéissant serviteur,

COYPEL.

Ce 28e juillet 1696.

Du cabinet de M. Delacroix, ancien liquidateur au Tribunal de commerce de Paris. — Noël Coypel remplit la charge de directeur de l'Académie royale de peinture du 13 août 1695 au 13 avril 1699. Son directorat n'eut rien de laborieux. Toutefois, les Académiciens, qui avaient si souvent modifié leur règlement, éprouvèrent le besoin de le modifier encore. C'était leur passe-temps. Il ne paraît pas que l'initiative de ces changements ait été prise par Coypel, car il ne signe pas au registre des présences à l'issue des séances les plus agitées. Le 5 novembre 1695, il est écrit au procès-verbal que « la compagnie a trouvé à propos de régler les séances des principales charges, et pour ce sujet a résolu que lorsque monseigneur le Protecteur sera présent aux Assemblées, à sa droite seront M. le Directeur et M. le Recteur en exercice, et à sa gauche M. le Chancelier et M. le Professeur en exercice ». Toutes les hypothèses sont ensuite prévues. On règle la place de chaque officier aux assemblées où n'assistera point Monseigneur, aux séances où, Monseigneur étant présent, M. le Directeur ou M. le Chancelier seraient en exercice en qualité de Recteur. C'est à s'y perdre. Et la conclusion de tous ces articles présentés, débattus, rédigés, votés, la conclusion ne laisse pas de paraître puérile. Elle se résume dans une question de gradin! Lisez plutôt : « Le gradin, qui

n'est que de trois places, sera augmenté de deux autres pour servir lorsque monseigneur le Protecteur ne se trouvera pas aux assemblées. » Coypel ne sanctionne pas ces minuties. Le gradin de cinq places dura peu, si tant est qu'on ait eu le temps de le commander. Dans sa séance du 23 août 1696, l'Académie décide « qu'il n'y auroit doresnavant qu'un seul gradin pour la première place en tout temps, et par conséquent que le gradin de trois places sera supprimé comme inutile ». Ce texte donnerait à croire que le gradin de cinq places n'exista jamais. Au surplus, l'histoire de l'art n'est pas grandement intéressée à ce que la question soit résolue. Évidemment, en ce temps-là, les Académiciens étaient nerveux. Ne voilà-t-il pas que le 26 mai 1696, Coypel étant absent, ainsi que plusieurs Officiers, on prend un ordre du jour des plus sévères à l'endroit des dignitaires qui manquent d'exactitude! Le procès-verbal est menaçant. « L'Académie a faict réflexion que, depuis plusieurs jours et notamment cejourd'huy, elle se trouve obligée de s'assembler plus tard qu'à l'ordinaire, faute d'un nombre suffisant d'Officiers pour former une assemblée, et, après avoir examiné ce qui pouvoit estre cause de ce peu d'exactitude, elle a remarqué que cela pouvoit venir de ce que l'on négligeoit de s'assembler précisément aux heures marquées par les délibérations, attendu que plusieurs, se lassant d'attendre, s'en retournoient avant que la Compagnie put estre complette, à quoy la Compagnie a résolu de remédier, et, pour cet effet, que le premier jour d'assemblée où il se rencontrera un plus grand nombre d'Officiers, cette proposition y sera faicte, à l'effect de statuer sur icelle, de régler précisément une heure à laquelle la Compagnie prendra séance, sans différer d'un moment. » Une semaine s'écoule. Vous supposez peut-être que les intolérants et les rigides se sont calmés. Point. Il faut qu'il décrètent et, vraiment, ils ont l'âme dure. « Que ceux de MM. les Officiers qui entreront dans

la salle après la séance prise, seront, pour ce jour là, exclus de voix délibérative et de signature, et ceux qui ne viendront pas aux Assemblées pendant trois mois, ils seront exclus des fonctions de leurs Charges pendant l'année et, s'ils n'ont point de fonctions, ils seront exclus aussi pendant l'année de toute voix délibérative, à l'exception toutefois de Monsieur le Directeur et de Monsieur le Chancelier, qui ne sont point sujetz à ces sortes de peines. »

Tels sont les termes du procès-verbal du 2 juin. Coypel appose sa signature sur le registre. Quels sentiments l'agitent ? Nous venons de l'apprendre. Cette réglementation, ces arguties, les débats sans portée dont on le rend témoin, la versatilité de l'assemblée qu'il gouverne, de concert avec le marquis de Villacerf, ministre d'État, surintendant des Bâtiments, Protecteur de l'Académie, tout cela lui semble indigne de l'Académie, et il le lui fait savoir par la lettre qui précède. Datée du 28 juillet 1696, jour d'assemblée des Académiciens, elle leur fut probablement remise avant la séance. Toutefois, ce n'est qu'au procès-verbal du 4 août qu'il est fait mention de la lecture de ce document. Ni le 28 juillet, ni le 4 août Coypel ne signe au registre. Il est absent. Mais sa lettre a produit son effet. C'est bien à la suite de la communication de ce document que l'Académie remet en question l'existence du gradin dont nous parlons plus haut. Beaucoup de bruit... pour peu de chose.

ADRIENNE LECOUVREUR
(1730)
LES CARÊMES D'UNE TRAGÉDIENNE

A Monsieur le marquis de La Chalotais.

Paris, ce 11 mars 1730.

J'ai reçu, Monsieur, le tribut qu'il plaît à votre amitié de m'envoyer tous les caresmes ; je suis fâchée qu'il n'y en ait qu'un par an, puisque ce n'est que dans ce temps et à cette occasion que vous m'honorez de votre souvenir. Je suis très flattée qu'il subsiste malgré la longueur de l'absence et le peu d'espérance de nous revoir. — Pour moi, je suis très-constante pour des amis tels que vous, et dussions-nous vivre cent ans et rester aussi éloignés, je ne vous oublierais point ; mais j'aimerais mieux vous revoir. — Vous voilà décoré d'une charge qui vous retiendra plus que jamais dans votre Bretagne, et à moins que je n'y aille, je ne verray plus mon petit abbé : Il y a peut-être de l'indécence à moy d'appeler ainssy un homme devenu très-grave par le sacrement et la magistrature, je vous en demande donc pardon très-humblement, Monsieur, à vous, à Madame vostre épouse et à vôtre nouvelle dignité ; tout ce que je puis vous assurer, c'est que mon petit abbé, jeune, plein d'esprit, de grâce et de sagesse, n'estoit pas moins respectable pour moy que Monsieur le marquis de La Chalotais, père de famille et avocat général du Parlement de Bretagne. Ces

titres, loin de m'imposer, m'autorisent ce me semble à vous parler plus naïvement, et avec plus de confiance, des sentiments qu'une extrême jeunesse et une entière liberté devaient modérer. Quand on a dix ou douze ans de connoissance, et une espesce d'attachement qui résiste à l'éloignement et ne doit blesser personne, on doit se parler sans contrainte. Je vous assure donc que je vous aime autant que je vous estime, que je fais des vœux pour vostre bonheur et celuy de tout ce qui vous appartient, et je vous exorte à me conserver vostre souvenir et mieux.

Vous dittes que vous voudriez que je vous apprisse l'art de la déclamation, dont vous avez besoin ; avez-vous donc oublié que je ne déclame point? La simplicité de mon jeu en fait l'unique et faible mérite : mais cette simplicité que le hazard a fait tourner à mon bonheur chez moy, me paroist indispensable dans un homme comme vous. Il faut premièrement autant d'esprit que vous en avez, et puis laisser faire la belle nature. Vouloir l'outrer c'est la perdre. Grâce, noblesse et simplicité dans l'expression, et mettre la force seulement dans le raisonnement et dans les choses, c'est ce que vous direz et ferez bien mieux que personne, et, sur ce, j'ai l'honneur d'estre avec l'amitié la plus tendre et l'estime et la considération la plus forte,

Monsieur,

Vostre très-humble et très-obéissante servante

LE COUVREUR.

C'est le 20 mars 1730 que mourut Adrienne Lecouvreur. Une lettre de l'artiste, datée du 11 mars 1730 — elle n'avait

plus que neuf jours à vivre ! — est de nature à piquer la curiosité. On l'a vu, ce n'est pas un simple billet, mais une page prestement écrite, pleine d'enjouement, de fine raillerie, d'émotion vraie, dictée sans hâte et comme à loisir. Cependant, Adrienne Lecouvreur, minée par la maladie, lorsqu'elle traçait cette lettre, n'avait pas encore suspendu ses représentations. Ce fut le 15 mars qu'elle joua pour la dernière fois. Elle remplit, ce jour-là, le rôle de Jocaste dans l'*Œdipe* de Voltaire et celui de Bérénice dans la comédie *le Florentin*. Mlle Aïssé nous a parlé de cette mémorable soirée :

« Le rôle de Jocaste, écrit-elle, est assez fort. Avant de commencer, il prit à Adrienne une dysenterie si forte que, pendant la pièce, elle fut vingt fois à la garde-robe et rendait le sang pur. Elle faisait pitié de l'abattement et de la faiblesse dont elle était, et quoique j'ignorasse son incommodité, je dis deux ou trois fois, à Mme de Parabère, qu'elle me faisait grand'pitié. Entre les deux pièces, on nous dit son mal. Ce qui nous surprit, c'est qu'elle reparut à la petite pièce et joua, dans *le Florentin*, un rôle long et très difficile, et dont elle s'acquitta à merveille, et où elle paraissait se divertir elle-même. »

Mais revenons à la lettre du 11. Elle est adressée au marquis Louis-René de Caradeuc de La Chalotais, établi à Rennes, et récemment nommé avocat général au Parlement de Bretagne, dont il devint plus tard procureur général. L'autographe d'Adrienne Lecouvreur fait partie de la collection de l'arrière-petit-fils du magistrat, M. le marquis de Kerniez, qui a bien voulu nous le communiquer.

La Chalotais avait vingt-neuf ans en 1730. Adrienne Lecouvreur, plus âgée que lui de neuf années, se croit autorisée à ne point marquer une obséquieuse déférence au jeune avocat général. En revanche, ce qu'elle exprime avec non moins de grâce que de sincérité, c'est sa reconnaissance du « tribut » que La Chalotais lui fait tenir « tous

les carêmes ! » — Quelques primeurs, sans doute ? — Enfin, ce qui donne un réel intérêt à cet écrit, ce sont les préceptes qu'Adrienne Lecouvreur formule, avec un grand bon sens et une netteté parfaite, sur le naturel dans la diction. Cette lettre que M. le marquis de Kerniez nous a fait tenir en 1884, et que nous avons publiée à cette époque dans le *Courrier de l'art*, a été reprise par notre ami M. Georges Monval, archiviste de la Comédie-Française, l'auteur du précieux recueil des *Lettres d'Adrienne Lecouvreur*, paru en 1892 (Paris, in-12). Le volume renferme plus d'une page non moins belle que celle qui nous occupe. Adrienne tenait la plume avec autant de sûreté que de bonne grâce. La Chalotais dut recevoir de nombreuses lettres de la tragédienne. M. l'avocat général Bonnet, dans son *Discours de rentrée* de la Cour de Rennes en 1882, s'exprime ainsi : « Venu jeune à Paris, La Chalotais fréquente les salons renommés ; il est assidu au théâtre, où Baron et Adrienne Lecouvreur inaugurent une diction pleine de naturel. Il est charmé, et ne dédaignera pas d'entretenir un commerce intellectuel avec la célèbre protégée de la marquise de Lambert. » Ce n'est pas assez d'une seule lettre pour témoigner de ce commerce intellectuel. Où sont les autres ? Souhaitons qu'elles se retrouvent !

NATOIRE

(1747)

ESTHÉTIQUE DE PEINTRE AU XVIII[e] SIÈCLE

A Antoine Duchesne.

A Paris, ce 7[e] avril 1747.

Vraiment, mon très cher, la peinture vous est bien obligée de vous occuper de ses mistères et luy faire part de vos méditations instructives. Nous ne pourrons pas manquer dorénavant que de nous bien conduire, puisque des personnes éclairées veulent bien nous aider à remplir notre pénible carrière. Cependant. souffrez qu'en bon sitoyen de ce noble art, je réponde à vos réflexions. Je conviendrai avec vous que les peintres répètent trop souvent des sujets rebatus ; je vous diray là-dessus qu'ils ne sont pas si coupables ; je commenceray par les peintres anciens. Nous n'avons d'eux, communément, que des morceaux détachés qui leur ont été demandés par différents particuliers, et je suis bien sûr qu'ils ont été limités par tous les sujets qu'ils ont traités. En Italie, le peuple a toujours préféré tous ces sujets usés, par une habitude extérieure de piété. Voilà ce qui nous a fourni tant de madones et autres dans ce goût-là. Les tableaux, ensuite, d'église, ont perpétué ce genre. Les plus grands peintres dans ces païs-là ont été dans la nécessité de passer une partie de leur vie dans ces sortes d'occupations, et il faut tout dire, quoi que la plus part de ces sujets ne parois-

sent pas intéressants, ils le sont beaucoup pour la peinture. Il fournissent des objets susceptibles à développer bien de belles parties de cet art que les peintres cognaissent mieux que tout autre. Cela n'a pas empêché que les mêmes grands hommes n'aient traité des sujets d'histoire de toute nature, et il s'en sont servi dans les lieux convenables, comme dans les palais des princes, les galleries et tout lieu propre à former une histoire suivie. Voilà les ouvrages que vous n'avez pas dans ces païs-ci, et qui font juger un peintre trop légèrement sur leur conduitte. Il faut dire encore que les peintres ne travaillent presque jamais pour eux-mêmes, et comme les goûts sont si variés, il n'est pas étonnant qu'ils soient forcés à faire bien des choses à quoi ils n'avoient pas pensé. Pour revenir au traits d'histoire que vous dites que les peintres négligent, Rubens s'en est servi à propos dans la galerie, et formé un poème tout entier. Ce grand homme avoit bien assez d'esprit pour imaginer tout ce qui pouvoit contribuer à relever son art; cela n'a pas empêché qu'il n'ait donné comme les autres dans des idées usées, mais l'habile homme sait toujours donner des trais nouveaux dans les sujets les plus communs. Pour nous présentement, pauvres modernes, on nous veut accabler des griefs de nos anciens, s'ils en ont eu, et après nous avoir réduit à nous jucher sur des portes, lieux sœuls où nous pouvons faire briller nos talens, on veut que dans de pareilles places honteuses, nous donnions l'essort à toutes ces belles idées. Voudroit-on que nous fassions l'histoire d'un prince en pareille place? Cela ne me paroîtroit pas décent. Le public, plus raisonnable,

nous demande, pour les mêmes lieux, des sujets agréables, et depuis que je suis à Paris on ne m'a jamais demandé autre chose. Il n'est pas étonnant que nous n'ayons pas un peu fatigué ce genre, mais nous n'en sommes pas la cause. Ensuitte de quoi les formes bizares, les couleurs non propres à faire valoir les tableaux, en un mot mille assujettissements désagréables, voilà pourtant sur quoi nous roulons, et nos tableaux sont moins regardés comme tableaux que comme une sorte de meuble, qui peut se lier avec tout l'ajustement bizare de l'apartement. C'est pourquoi tel fait faire des dessus de porte à la chinoise, ou bien d'autres en camayeux de toute couleur, et nous voyons nos habiles peintres du temps occupés à ce fanatisme de peinture : telle est l'inconstance française. Si le supérieur, actuellement attentif, veut bien s'occuper un peu de nous et tâcher de faire revivre le talent abatu, il trouvera, je crois, encore des sujets remplis d'un nouveau zèle pour satisfaire ses veues. Les tableaux qu'il vient de distribuer luy serviront d'échantillon pour voir ceux qui peuvent valoir encore quelque chose, pourveu que son conseil soit bien monté dans cette suite d'ouvrage : n'étant point limités pour le sujet, ils ne doivent pas exiger que chaque artiste travaille dans leurs nouvelles idées. Le peintre alors ne cherche qu'a prendre des choses susceptibles à faire valoir les parties qu'il a. Tous les sujets ne vont pas à tout le monde. Ainsy chacun, dans cette occasion, prendra ses petits avantages, quand, après l'examen, on voudra distribuer des ouvrages de plus grande conséquence ; nous réservons volontiers leurs méditations, car l'habileté

d'un peintre ne consiste pas seulement à mettre beaucoup d'esprit dans son ouvrage. Tel qui n'aurait que cette partie feroit de très mauvais tableaux. Du temps de M. Le Brun, la peinture avoit encore ses avantages; ce peintre a eu occasion de se signaler en bien des ouvrages dignes de remarques. On trouvera en tout tems des hommes, mais il faut des occasions pour les faire valoir, car c'est toujours un mauvais préjugé, que nous avons en tout genre pour nos contemporains, de dire qu'il n'y a plus personne. Voilà ce que l'on nous donne pour toute récompense des grandes études que nous fesons dans notre jeunesse! Il est vray que le nombre ne sera jamais bien grand, mais, du moins, la bonne destination que l'on feroit de nous ne tendroit pas à le rendre encore plus petit.

Je vous ay grande obligation de l'intérêt que vous prenez pour mon tableau d'émulation du nombre des dix. Vous ne devez pas douter que je n'aye déjà bien médité, bien taté et essayé, et, de plus, consulté des amateurs, qui tous, avec bien de l'esprit, ne m'ont rien donné de mieux que ce que j'ay trouvé dans mon sac personnel. Je rends justice à l'idée que vous me donnez de la mort de Léonard de Vinci; elle est singulière et fort honorable pour la peinture; je suis charmé que cette lecture vous aye frappé au point de souhaiter de voir ce trait flatteur exécuté, mais, malgré tout cet avantage, je différerai à m'en servir. Il n'est pas douteux que tout ne se puisse représenter, et, comme vous dites fort bien, tout n'est pas avantageux. Je préférerais donc un sujet qui me procure des parties nues, pour que je puisse

faire valoir celle du dessin, qui est si belle et que peu de personnes connoisse. Puisque l'idée du fondateur n'a pas été de nous gêner, et, quoy que l'on en puisse dire, les peintres judicieux sont toujours plus en état de sentir ce qui leur convient, et qui est propre à l'art, que tout autre grand esprit prévenu en faveur de leur découverte. Ils ont beau faire, ils ne trouveront pas mieux que ce que l'on a déjà trouvé. J'avoue que le peintre, assujetti par un travail régulier, ne peut vacquer à toutes les lectures qu'il conviendroit à son art, c'est pourquoi nous serons très obligés à ceux qui nous communiqueront leurs réflections, car les pauvres peintres, on les regarde comme de pauvres ouvriers qui travaillent machinalement. Malgré moi, je suis faché de convenir que, parmi le nombre, il y en a qui peuvent fixer cette idée. Il faut que je sois modeste sur cet article.

Vous voyez, mon cher, qu'insensiblement je m'enfonce à radoter bien mieux que vous, puisque je ne finis pas. Je crois qu'il y a un peu de malice dans mon fait, quand ce ne seroit que celle de vous faire coûter du port pour vous aprendre à parler peinture, et à vous ensevelir dans l'histoire de nos sectateurs. Je ne sçay si cette lecture est assez édifiante pour la sainte quinzaine. Je vous pardonne en faveur de la participassion que vous avez d'être en partie confrère et, par conséquent, un peu licentieux. Je vous exhorte à vous endoctriner de plus en plus, espérant que vous me ferez part de vos bonnes méditations, dont je feray toujours grand cas par le bon cœur dont vous les assaisonnez. Je n'ay plus de papier, heureusement pour vous, car il faut que

tout finisse dans ce monde ; mais ce ne sera pas sans vous avoir assuré de ma parfaite amitié et du profond respect pour vos dames, dont j'ay l'honneur d'être, Monsieur et très cher amy,

Votre très humble et obéissant,

NATOIRE.

Mon chancelier vous dira le reste.

Papiers inédits d'Antoine Duchesne. Cabinet de M. de la Sicotière, sénateur. — Notre devancier, et l'un de nos maîtres en critique, Paul Mantz, a publié, en 1852, dans les *Archives de l'Art français* (t. II, p. 246-305), de curieuses lettres de Natoire et d'Antoine Duchesne. Cette correspondance éclaire la vie du peintre, et Mantz a bien dit, lorsqu'il résume son opinion sur les documents qu'il met au jour, par ces mots : « On connaissait mal Natoire ; on le saura par cœur lorsqu'on l'aura lu. » Rien de plus exact. Or, comme nous avions lu Natoire, nous ne pensions pas qu'il nous fût possible d'apprendre encore sur son compte. Nous croyions le bien connaître. Erreur. Le peintre nous réservait une surprise. Une lettre de lui, longue, semi-railleuse, où le fond ne manque ni d'ampleur ni de solidité, nous tombe sous la main. Cette lettre est de 1747. La correspondance publiée par Paul Mantz débute quelques années plus tard. Il y a donc tout profit à pénétrer chez Natoire de meilleure heure que ne l'ont fait ses biographes. Certains événements de l'existence du peintre nous sont révélés par lui, mais ce qu'il expose avec verve, avec conviction, ce sont, avant tout, ses opinions sur l'art. Que Natoire soit de son temps par certains côtés, cela ne fait pas doute. Mais, on l'a vu, la lettre du peintre est une réponse. Il combat les idées d'Antoine Duchesne sur la peinture d'histoire et, de plus, il dit leur fait aux financiers et aux beaux esprits de son époque qui ne

savent commander aux peintres que des « dessus de portes » ! Duchesne, en sa qualité de prévôt des bâtiments du Roi, s'était orienté, de toutes les forces de son esprit, vers l'art élevé, vers les compositions susceptibles de fournir un aliment à la pensée, en même temps qu'elles devaient plaire au regard.

Voici en quels termes Antoine Duchesne avait écrit à Natoire.

Versailles 1er *avril* 1747. — Je vous envoye, mon cher ami, une vraie bouffonnerie. mais c'est cependant le témoignage de mon amitié et le fruit de mes méditations pendant la sainte quinzaine. Je souhaite que vous puissiez y trouver quelque utilité, au gré de mes désirs. Vous y verrez du moins ma bonne volonté et mon sincère attachement. M. le Directeur général des Bâtiments et Arts n'a eu d'autres vues, dans la distribution des dix tableaux faite à votre Académie, que de donner aux peintres qui la composent une louable émulation, et de les engager, conformément aux intentions du Roi, à se surpasser eux-mêmes dans cette carrière. Attentif à recueillir les jugements du public pour la perfection des arts, il semble entrer dans le sentiment de quelques connoisseurs qui se plaignent que les peintres d'histoire, charmés de ces vains faits pris de la métamorphose et de l'histoire sacrée et profane, répètent ces mêmes faits qui les ont frappés dans les tableaux des grands maîtres. Cette plainte n'est pas sans fondement solide. La peinture est la poésie des yeux. Un peintre qui lit les poètes anciens et modernes, et qui connoît l'histoire, y trouve des sujets neufs, des faits intéressants qui méritent d'être transmis à la postérité. Si nos grands

maîtres avoient été frappés de cette vérité, nous aurions, à la vérité, moins de *Sainte Famille*, de *Nativité*, de *Vénus à la toilette*, de *Diane sortant du bain* et autres sujets rebatus; mais nous aurions une suite de faits, une histoire suivie des principaux événements de tous les païs et de tous les siècles. Les galleries des princes seroient des Bibliothèques amusantes et instructives.

Tous les faits, à la vérité, ne sont pas également favorables à la composition; mais c'est au grand peintre à faire un choix. Un événement pris dans l'histoire et rendu savamment par un habile artiste, avec les caractères de son héros et des personnages épisodiques de son tableau, est un poème dans son genre comme *l'Iliade* dans le sien.

Bayle a compris cette vérité. Vous trouverez, dans son *Dictionnaire*, au mot *Charlemagne*, le plan qu'il fait au peintre d'histoire pour la composition d'un tableau qui pourroit représenter un événement très singulier.

La *Vie des plus fameux peintres*, que j'ai sous les yeux, me fournit un passage de la vie de Léonard de Vinci, bien glorieux pour la peinture, et qui mérite, selon moi, d'être traité par une aussi habile main que la vôtre. Vous entendés que je veux parler de sa mort à Fontainebleau, entre les bras de François Ier.

Le peintre chef de l'école florentine ne vaut-il pas bien un chef monacal? Elève de Verocchio, qu'il égale bientôt, émule de Michel-Ange et maître en quelque façon de Raphaël, auteur d'un Traité de peinture, et d'études extraordinaires où il a su rendre les passions de l'âme, (Léonard) est un homme que

la peinture devroit faire connoître autrement que par les traits de son visage. Le portrait d'un peintre satisfait peu l'amateur curieux ; un fait de sa vie, rendu avec art, dans le tableau d'un peintre moderne, satisferoit tout autrement le spectateur. C'est là véritablement l'histoire des peintres. L'intérieur de sa chambre peut nous représenter sensiblement son caractère. Cet homme, occupé à distiller des huiles et à préparer des herbes pour faire ses vernis, a fait dire à Léon X qu'*il ne finiroit jamais rien, puisqu'il pensoit à la fin de son ouvrage avant que de le commencer.* N'en déplaise au Saint-Père, ce reproche, si j'ose le dire, ne peut être assés mal fondé. La peinture à l'huile étoit toute nouvelle du temps de Léonard, et ses recherches étoient très utiles au peintre qui vouloit rendre ses ouvrages durables. Il seroit bon, je crois, de faire voir tous les ingrédiens servant à ces préparatifs.

On dit qu'il portoit à sa ceinture des tablettes pour saisir les têtes bizarres que le hazard lui procuroit, circonstance fréquente (qui) donne une belle leçon à ses confrères d'imiter toujours la nature et de la chercher partout.

On lui reproche de n'avoir imité que la nature et d'avoir négligé l'étude des figures antiques. On peut méditer sur cette particularité et tâcher de la faire sentir. Il faisoit venir, dit-on, des bouffons et des musiciens pour dissiper l'ennui de ceux qu'il peignoit. Ainsi, on pourroit admettre un musicien tenant une guitare, pour le dissiper dans sa maladie. Il a fait des études de chevaux et des desseins sur la physionomie. Son Traité de peinture ne doit pas être oublié,

et comme il fut aussi architecte et savant dans l'hydraulique, des plans répandus çà et là feroient connoître son génie pour cette partie. Sa statue équestre, qu'il trouva moyen de fondre d'un seul jet, orneroit sa table, d'un modèle en petit, qui feroit voir qu'il a connu la sculpture.

Comme on rapporte des choses prodigieuses de sa force, sa stature, quoique atténuée par la maladie, devroit représenter un homme vigoureux, en un mot Hercule malade.

La belle Ferronnière, qui est chez le Roi, pourroit se trouver sur un chevalet et pourroit occasionner la visite de François Ier, qui passoit ses plus doux moments avec sa maîtresse et les arts.

Enfin, mon cher, si cette idée vous plait, méditès et méditès longtemps. Si l'intervalle, d'ici au prochain Salon n'est point trop court pour un morceau de cette conséquence, je suis persuadé qu'avec vos lumières et votre belle composition vous pourriés entrer dans les vues de notre nouveau Directeur général, et faire voir au public qu'un habile homme fait ce qu'il veut, et, quand il a présent le goût de son siècle, il sait le servir à son gré et mériter ses suffrages.

Trois personnages et le portrait de la belle Ferronnière feroient toute la composition. Léonard de Vinci malade dans son fauteuil. François Ier le prenant dans ses bras, le musicien jetant sa guitare et attentif à la chose. Le portrait de la belle Ferronnière sur le chevalet, et différents attributs répandus dans l'intérieur de la chambre d'un peintre qui fit des recherches sur une manière naissante, je veux dire la Peinture à l'huile.

Je ne prétens pas vous tracer votre canevas. Si l'idée vous est agréable, vous en prendrés ce que vous trouverés convenable, et vous y substituerés ce que vous jugerés à propos.

Mais, avant d'arrêter votre composition quelle qu'elle soit, je vous invite à méditer fortement sur ce qu'on désire aujourd'hui. Ce sujet ou un autre est capable de vous faire réussir dans les circonstances présentes, et ce conseil vient d'un ami qui a sondé le guet, qui vous embrasse et qui est tout à vous. — A. Duchesne.

Sans doute l'Histoire ne marche pas sans la Fable dans les plans de Duchesne. Son esthétique manque de netteté. Mais comment espérer qu'un contemporain de Vanloo ait la vision précise du but qu'atteindra David ? Si troubles que soient les idées de Duchesne sur la peinture d'histoire, ce sont celles d'un précurseur. Et nous ne serions pas surpris que la lettre officielle, adressée le 17 janvier 1747 au président de l'Académie royale de peinture, par M. Le Normant de Tournehem, directeur général des Bâtiments, fût l'œuvre personnelle de Duchesne. Par cette dépêche Tournehem fait savoir à l'Académie qu'il a désigné dix de ses « officiers » pour peindre autant de tableaux de « six pieds de long sur quatre de haut » dont le sujet demeure au choix des auteurs. La mesure était libérale. Natoire se trouvant au nombre des artistes désignés par Tournehem, Duchesne prit la plume et fit parvenir à son ami les conseils que nous venons de lire. La réplique du peintre n'a pas moins de saveur que les conseils reçus.

JEAURAT DE BERTRY
(1765)
URBANITÉ ACADÉMIQUE

A Messieurs de l'Académie royale de peinture et sculpture.

A Versailles, ce 21 décembre 1765.

Messieurs,

Puisque des devoirs indispensables ne me permettent par d'avoir auprès de vous cette douce assiduité, dont je trouverais la récompense dans vos lumières, et l'encouragement dans vos travaux, trouvez bon, du moins, qu'au commencement de la nouvelle année, je vous renouvelle les assurances de mon respectueux attachement, de mon admiration sincère pour vos talents supérieurs, et que je vous prie d'agréer mes vœux pour la gloire de l'Académie, et pour la prospérité de chacun de ses illustres membres.

Je suis, avec un profond respect, Messieurs, votre très humble et très obéissant serviteur,

JEAURAT DE BERTRY,
Peintre de la Reine.

Du Cabinet de M. Delacroix, ancien liquidateur au Tribunal de commerce de Paris. — Frédéric Villot déclare qu'on ne possède aucun renseignement sur Jeaurat de Bertry (Nicolas-Henri). Toutefois, Villot se contredit lui-même en rappelant que ce peintre fut reçu à l'Académie, le 31 janvier 1756, sur le tableau *Ustensiles de cuisine*, au-

jourd'hui au Louvre. Voilà déjà, ce nous semble, quelques jalons. Les livrets des anciens Salons nous montrent Jeaurat de Bertry exposant en 1757, des « instruments de musique, de guerre et de science ». Nous sommes donc en présence d'un peintre de genre ou de nature morte? Pas exclusivement. Au Salon de 1796, notre artiste expose le portrait du « citoyen Gelé à l'instant où il reçoit le brevet d'imprimeur de la Gendarmerie nationale ». Jeaurat est donc portraitiste sur ses vieux jours, car il n'est plus jeune en 1796! Au même Salon, l'artiste expose une « Vue de la collégiale, et du pont de Corbeil (sous le pont passe un coche descendant) ». Jeaurat est donc aussi paysagiste ou, tout au moins, peintre d'architecture. Quand meurt-il? Nous ne pouvons le dire. Villot nous avait fait savoir que Jeaurat était encore de ce monde en 1793. Il y a lieu de lui accorder au moins trois années de vie au delà de cette date, puisqu'il expose en 1796. Jeaurat de Bertry est le neveu et l'élève d'Étienne Jeaurat, garde des tableaux de la Couronne, à Versailles, en 1767, et académicien depuis 1733. L'*Almanach royal* de 1773, que nous ouvrons au hasard, renferme cette adresse : « Jeaurat de Bertry, pensionnaire de feue la Reine, à l'Observatoire, barrière Saint-Jacques. » Pensionnaire de Marie Leczinska? ce titre n'allait point, du vivant de la reine, sans quelque fonction. Il nous est même permis de voir dans ce titre une qualification équivalente à celle de « Peintre de la Reine », puisque Jeaurat, comme on vient de le voir, n'hésite point à s'attribuer ce rôle. Et, vraisemblablement, le peintre de la Reine était tenu de vivre à la cour, c'est-à-dire à Versailles. L'Académie de peinture étant assemblée le 31 décembre 1765, il est dit au procès-verbal : « Le secrétaire a fait lecture de plusieurs lettres de compliment, adressées à l'Académie, à l'occasion du renouvellement de l'année, de Messieurs les Associés professeurs de l'Académie de Marseille, de M. Jeaurat, Recteur, présentement à Versailles, de M. Jeau-

rat de Bertry, Académicien, son neveu, aussi à Versailles. » C'est la lettre de Jeaurat de Bertry, mentionnée dans ce passage, que nous publions. Elle est l'œuvre d'un lettré, absolument maître de la langue qu'il parle. Un membre de l'Académie française n'userait pas de locutions plus justes, de termes plus choisis que ne le fait Jeaurat, pour complimenter ses confrères. Si cette lettre est son ouvrage, — et pourquoi non ? — ce peintre de peu de renommée fut un homme distingué.

FALCONET

(1766)

LE STATUAIRE APPELÉ PAR CATHERINE II

A Messieurs de l'Académie royale de peinture et sculpture.

A Paris, le 3 septembre 1766.

Messieurs,

Le désir que j'ai eu d'exécuter sous vos yeux le monument dont l'Impératrice de Russie vient de me charger, est un hommage que vous daignerez agréer, puisque la supériorité de vos talents et le besoin que j'ai de vos avis l'ont fait naître.

Je connais parfaitement toute l'utilité des secours dont je vais être privé. Je dois tout à l'Académie, c'est en elle que résident les auteurs de mon éducation et la source des événements les plus heureux de ma vie.

Recevez donc, Messieurs, l'aveu sincère du besoin que j'ai de vos conseils, recevez mes regrets d'en être privé. Un bien n'est jamais pur : il m'était réservé de mêler à celui qui m'arrive aujourd'hui le déplaisir d'être abandonné à moi-même. Au moins, Messieurs, si vous m'honorez de vos ordres pour l'Académie de Saint-Pétersbourg, j'aurai des témoignages bien agréables et bien doux de l'honneur que j'ai de vous appartenir.

Je suis avec respect, Messieurs, votre très humble et très obéissant serviteur.

FALCONET.

Du Cabinet de M. Delacroix, ancien liquidateur au Tribunal de commerce de Paris. — On sait ce qu'était Falconet : esprit cultivé, mais personnel, caractère irascible, et, à ce titre, assez enclin à la flatterie, dans l'espoir qu'on userait avec lui de réciprocité. Au demeurant, un sculpteur adroit, faisant bonne contenance parmi ceux qui honorent l'École durant la seconde moitié du dix-huitième siècle.

En 1766, Falconet dut se rendre en Russie, où il vécut douze années, retenu par l'exécution de sa statue équestre de Pierre Ier. Prendre congé de l'Académie royale était un devoir qu'il ne négligea point. Et c'est plaisir de voir en quels termes galants ce sceptique parle du mérite de ses confrères. La lettre, que nous publions ici, fut communiquée à l'Académie le 6 septembre 1766. Aussitôt, la Compagnie — c'est le procès-verbal qui nous l'apprend — chargea son « Secrétaire de répondre à M. Falconet en des termes exprimant combien Elle est sensible à se voir privée d'un Professeur si digne de son estime, privation qui ne peut être compensée que par la certitude qu'Elle doit servir à étendre la gloire de l'Académie et de l'école française ». On ne pouvait mettre plus d'empressement ni de courtoisie à reconnaître l'urbanité d'un confrère.

BOUCHER

(1769)

SUR SA NOMINATION A L'ACADÉMIE DE SAINT-PÉTERSBOURG

A Messieurs de l'Académie royale de peinture et sculpture.

Paris, ce 1er décembre 1769.

Messieurs,

La place d'honoraire associé-libre de l'Académie, établie à Saint-Pétersbourg par Sa Majesté l'Impératrice de Russie, ayant été déférée à votre nomination, vous m'avez fait l'honneur de me choisir.

Sensible, comme je le dois, à cette distinction dont je suis très flatté, je comptais aller demain à l'Académie pour vous en témoigner ma reconnaissance, mais l'état de ma santé ne me permettant pas de sortir, je vous supplie d'ajouter à vos bontés pour moi celle d'agréer mes excuses et mes très humbles remerciements.

Je suis avec respect, Messieurs, votre très humble et très obéissant serviteur.

BOUCHER.

Du Cabinet de M. Delacroix, ancien liquidateur au Tribunal de commerce de Paris. — Si nous ouvrons les *Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, à la date du 25 novembre 1769 nous y lisons que l'Académie de Saint-Pétersbourg, « ayant pour point de vue de lier et d'entretenir une correspondance soutenue d'estime, d'amitié et de sentiments réciproques avec les différentes Académies

de l'Europe », a envoyé à l'Académie royale de Paris « une Lettre-patente pour un Associé-libre honoraire, dont le nom est en blanc ». L'Académie royale choisit Boucher, « Premier Peintre du Roy », pour remplir la place d'Honoraire Associé-libre de l'Académie de Saint-Pétersbourg. A la séance suivante, le 2 décembre, l'Académie royale reçut une lettre de remerciement de François Boucher. Lecture en fut donnée par le secrétaire. C'est ce document que nous publions ici.

COCHIN

(1777)

L'ACADÉMIE DE SAINT-LUC

A M. le Secrétaire de l'Académie de Marseille.

Ce 27 janvier 1777.

Monsieur,

J'ay l'honneur de vous adresser la lettre que j'écris à MM. de l'Académie de Marseille, de la part de la nôtre de Paris. En même temps j'ay l'honneur de vous remercier des politesses dont est remplie celle que vous m'avez fait l'honneur de m'adresser, et de vous demander la continuation de votre amitié, en vous assurant de la réciprocité.

Je faís mention, dans ma lettre à l'Académie, d'un fait dont peut-être on n'est pas instruit à Marseille, ou peut-être qui n'y fait pas une si grande sensation, soit parce que vous n'avez pas de maîtrises, ou peut-être parce qu'elles ne sont pas aussi persécutrices que l'était à Paris la maîtrise des Peintres de Saint-Luc. Mais c'est pour nous, à Paris, un très grand événement que la liberté des arts, et la destruction du droit de saisie qu'avait sur eux la communauté de Saint-Luc. Vous y avés aussi un très grand intérêt en ce que, si aucun des artistes de votre corps fut venu à Paris, il ne lui aurait pas été permis d'exercer ses talens sans être auparavant entré, à prix d'argent, dans cette funeste communauté : tyrannie cruelle et qui n'existoit en aucun

autre pays de l'Europe. Partout, les arts étoient libres, excepté dans le pays qui passe pour le mieux policé; je n'ay pu résister au plaisir de vous faire part de notre joye.

J'ay l'honneur d'être, avec la plus parfaite estime et le plus sincère attachement, Monsieur,

Votre très humble et très obéissant serviteur,

COCHIN.

Étienne Parrocel préparait, il y a tantôt vingt ans, une Histoire de l'Académie de peinture de Marseille. Nous devons à son obligeance communication de cette lettre de Charles-Nicolas Cochin, secrétaire de l'Académie de peinture de Paris. Elle est adressée au secrétaire de l'Académie de Marseille et porte la date du 27 janvier 1777. Notre confrère, M. Jules Guiffrey, au cours de sa préface des Livrets de l'Académie de Saint-Luc, écrit : « Dans une lettre qui a passé sous nos yeux, Cochin se plaint, avec assez de vivacité, que des cours utiles institués par l'Académie de Saint-Luc pour l'instruction des jeunes artistes manquent à l'Académie royale. » Nous n'avons pas lu la lettre dont parle M. Guiffrey, mais celle que nous publions en est le corollaire. Cochin laisse échapper la joie que lui fait éprouver la suppression de l'Académie de Saint-Luc, rivale, en plus d'un cas, de l'Académie royale. Et, comme l'interdiction d'ouvrir le Salon du Colysée, en août 1777, fut certainement provoquée par l'Académie royale, ayant à cœur d'empêcher une solennité à laquelle aurait pris part plus d'un académicien de Saint-Luc, la lettre de Cochin est une sorte de préface aux prohibitions qui seront édictées six mois plus tard.

MÉNAGEOT

(1790)

DÉPART OBLIGÉ D'UN PENSIONNAIRE DE L'ACADÉMIE DE FRANCE

Rome, le 27 janvier 1790.

A Marie-Anne Belle.

Monsieur et cher confrère,

J'ai l'honneur de vous faire part que M. votre fils se détermine à retourner en France. Vous avez su par lui-même les détails de la malheureuse affaire qui lui est arrivée, et que plusieurs circonstances ont encore rendue plus grave qu'elle ne l'auroit été peut-être dans un autre temps. C'est une imprudence sur laquelle on est très sévère dans ce pays icy, et qui l'a mis en grand danger, mais qui ne portera pas atteinte à son honneur et sa réputation. Monseigneur le cardinal de Bernis a pris le plus vif intérêt à cette affaire. C'est à lui que nous devons qu'il n'ait point été arrêté le soir même qu'on est allé à son atelier, ainsi que la liberté dont il a continué de jouir dans Rome jusqu'à ce jour...

Quelque regret que j'aie de voir partir M. Belle, que je voyois icy avec le plus grand plaisir, j'aime encore mieux qu'il attende la fin de cette affaire en France, que de lui voir prolonger son séjour icy, ne pouvant lui répondre jusqu'à un certain point de ce qui pourroit arriver. Il part librement, ainsi cela ne peut point influer sur sa réputation. Il s'arrêtera

quelques jours à Florence, à Bologne, passera (par) Turin, et de là en France, ainsi vous le reverrez vraisemblablement dans six semaines ou deux mois...

Recevez, etc. MÉNAGEOT.

Belle (Augustin), fils de Marie-Anne Belle, inspecteur des Gobelins, avait obtenu le deuxième grand prix de Rome en 1782. C'était trop peu pour bénéficier régulièrement de la pension du Roi. Mais le graveur Cochin, dont l'influence était grande, obtint que le jeune Belle, son parent, parti pour Rome en 1784, aux frais de ses proches, fût nourri et logé à l'Académie de France, sans que son père eût rien à débourser. Cette faveur, écrit M. Lecoy de la Marche, fut continuée au jeune étudiant depuis le 11 mai 1785 jusqu'au 26 janvier 1790. Le bénéficiaire se fût sans doute accommodé plus longtemps du privilège dont il jouissait, mais l'imprudent se mit dans un mauvais cas et dut quitter précipitamment les États romains. La lettre de Ménageot, directeur de l'Académie de France, adressée le 27 janvier 1790 à Marie-Anne Belle, père du délinquant, a été possédée par Émile Cottenet. Nous en donnons ici les passages essentiels.

BRIDAN, DELAGARDETTE, GOIS LAFFITE, LANDON

(1798)

CHOIX D'UN COSTUME OFFICIEL

PAR LES PENSIONNAIRES DE L'ACADÉMIE DE FRANCE

Paris, le 5 nivôse an VII (25 décembre 1798).

Les Artistes Pensionnaires de l'Académie de France à Rome au Ministre de l'Intérieur.

Citoyen Ministre,

Les Artistes Pensionnaires des Gouvernements Étrangers ayant toujours porté en Italie, un habit uniforme, quelques-uns même étant revêtus d'un grade militaire, les Pensionnaires de l'Académie de France à Rome avoient senti l'avantage qu'il y auroit d'en porter un qui leur fût particulier ; mais, à l'époque des troubles arrivés en Italie, à la fin de 1792, ayant été forcés de se séparer, ils le furent également de suspendre leur projet. Maintenant réunis, et à la veille de retourner dans un séjour depuis longtemps consacré à l'Étude des Beaux-Arts, ils le soumettent, Citoyen Ministre, à votre examen et à votre approbation.

Il est intéressant que, pour conserver la dignité de la Nation Française, les Artistes Pensionnaires puissent, dans les réunions publiques où ils seroient convoqués, faire reconnoître et respecter en même

temps un établissement que le Gouvernement honore d'une protection particulière.

Ils vous prient d'observer, Citoyen Ministre, que souvent il est arrivé que des individus, se disant Pensionnaires de France, s'introduisoient dans des lieux privilégiés où leur conduite repréhensible attiroit sur les véritables Pensionnaires des plaintes graves auxquelles ils n'avoient pas donné lieu. Au moyen d'un costume distinctif, on fera cesser cet abus, qui pourroit devenir d'une conséquence majeure dans les circonstances présentes.

Si vous agréez, Citoyen Ministre, la demande des Artistes Pensionnaires, ils désirent que leur costume comprenne : 1° l'habit français *bleu national*, revers en velours de la même couleur, avec une étroite broderie en argent, ganses et olives pareilles; 2° gilet et pantalon de casimir *serin*, boutonnières à la hussarde et cordonnet *bleu-ciel*; 3° bottines avec un petit gland tombant sur le devant et chapeau rond avec une ganse.

Salut et respect.

P. Bridan[1], Delagardette[2], E. Gois[3], C. Normand[4], F.-L. Lemot[5], L. Lafitte[6], Landon[7].

(Annexé un type de costume.)

1. Bridan (Pierre), sculpteur, grand prix en 1791.
2. Delagardette, architecte, grand prix en 1791.
3. Gois (Edme-Étienne-François), sculpteur, grand prix en 1791, prix réservé en 1786.
4. Normand (Charles-Pierre-Joseph), architecte, grand prix en 1792.
5. Lemot (François-Frédéric), sculpteur, grand prix en 1790.
6. Lafitte ou Laffite (Louis), peintre, grand prix en 1791.
7. Landon (Charles-Paul), peintre, grand prix en 1792.

Il est permis de ne pas prendre au sérieux la tendance de l'esprit français à s'éprendre de l'uniforme, de la broderie, du galon ; mais, d'autre part, il faut bien se rendre à l'évidence, cette tendance existe. On sait quels costumes prépara Louis David à l'époque de la Révolution ! Pour peu que la nation eût reçu l'ordre d'endosser ces vêtements prétentieux, nos pères n'auraient plus formé, en apparence du moins, qu'un ensemble de groupes bizarres, catégorisés, étiquetés, enrégimentés. L'époque voulait cela, on peut le croire, car le goût de l'uniforme gagna jusqu'aux peintres, aux sculpteurs et aux architectes du palais Mancini. On vient de lire la lettre que sept des pensionnaires firent tenir au ministre de l'Intérieur, le 25 décembre 1798. Nous en avons nous-même relevé le texte sur la minute originale, conservée aux Archives de la Villa Médicis. Ménageot avait été remplacé par Suvée en 1792 comme directeur de l'Académie. Mais Suvée ne prit pas possession de son poste. Confirmé dans sa charge en 1796, il ne serait allé à Rome, d'après M. Lecoy de la Marche, qu'en 1801. C'est donc, en quelque sorte, durant la vacance du gouvernement, que les pensionnaires, à la veille de se rendre au palais Mancini, se laissèrent aller à la fantaisie de se choisir un uniforme. La description du costume, composé par trois sculpteurs, deux peintres et deux architectes ne nous rassure pas sur l'effet qu'il eût produit. Ce fut Letourneur, ancien conventionnel, qui, en sa qualité de ministre de l'Intérieur, reçut la requête des pensionnaires, et, sans doute, il en donna connaissance au sage Suvée, qui dut proposer de n'en point tenir compte.

FRANÇOIS GÉRARD

(1805)

BONAPARTE SIGNANT LE CONCORDAT

Bernes, près Beaumont, 9 août.

Au baron Vivant-Denon.

Monsieur,

Je crois devoir appeler sans délai votre attention sur un objet qui intéresse votre administration. Je veux parler de la gravure qui vient d'être faite d'après le dessin du *Concordat*. Veuillez, je vous prie, ne point la laisser paraître sans l'avoir vue. Personne n'est meilleur juge que vous des productions du burin ; vous déciderez s'il est possible d'offrir celle-ci aux yeux du public, avec votre attache, et au nom du Gouvernement dont elle représente le chef.

Je n'ai su que cette gravure était ordonnée qu'au moment où elle s'achevait. Encore ne l'ai-je appris qu'indirectement. Le procédé ne m'a paru remarquable que parce qu'il devait nuire nécessairement au succès même de l'entreprise. En effet, il est rare qu'on fasse graver l'ouvrage d'un auteur vivant sans réclamer sa surveillance.

J'avais, le premier, offert tous mes soins. Au reste, M. Avril fils avoue que ce dessin ne pouvait guère être gravé qu'à l'eau-forte. Vous seul, Monsieur, c'est du moins mon opinion, pouviez exécuter cette planche. Mais je sais que tout s'y opposait.

Retenu à la campagne pour quelque temps encore, je ne me flatte pas d'avoir l'honneur de vous voir au moment de votre arrivée, et je me décide à vous adresser de suite cette réclamation. Croyez, toutefois, Monsieur, que je ne mets pas moins d'empressement à vous renouveler l'assurance de mon respectueux attachement.

J'ai l'honneur de vous saluer.

F. GÉRARD.

Lettre sans millésime, mais vraisemblablement écrite vers 1805. *La Signature du Concordat* (15 juillet 1801) n'est pas un tableau, mais un dessin, composé par Gérard, pour la gravure. La composition renferme six portraits : Le premier Consul, Joseph Bonaparte, le cardinal Consalvi, l'abbé Bernier, Crétet et Portalis. C'est à Vivant-Denon que s'adresse Gérard. Le peintre regrette que les hautes fonctions de Denon l'aient empêché de se charger de la planche que l'on vient d'exécuter d'après son dessin. Est-ce Avril qui est en faute? Est-ce Laurent? Je l'ignore. La planche, signée de ces deux noms, prendra place à la Chalcographie. Elle y est encore. Laurent (Pierre-Louis-Henri), fils de Pierre, eut la garde de la collection des planches des musées royaux. Le dessin de Gérard, si mal traduit par Laurent et Avril, est au musée de Versailles.

DUFOURNY, HEURTIER

ARCHITECTES

(1806)

DEJOUX

STATUAIRE, MEMBRES DE L'INSTITUT

DE L'EMPLACEMENT LE PLUS PROPRE
A L'ÉRECTION
DE L'ARC DE TRIOMPHE DE L'*ÉTOILE*

I

Rapport fait à Son Excellence le Ministre de l'Intérieur sur l'emplacement le plus propre à l'érection d'un Arc de Triomphe.

Monseigneur,

Conformément à votre invitation, la Commission s'est réunie pour examiner la nouvelle question que vous lui avez soumise :

Y a-t-il dans Paris, ou à l'une de ses entrées, un point plus propre à l'érection d'un Arc de Triomphe que la place formée par la réunion du boulevard, de la rue Saint-Antoine et de celle du Faubourg ?

I. *Aucun des points de la circonférence de Paris n'est propre à l'érection d'un Arc de Triomphe.* — Elle a commencé son examen par les points de la circonférence de la nouvelle enceinte de Paris qui pourraient appeler l'attention ; ces points, en commençant par le sud-est, sont :

1° La tête méridionale du pont d'Austerlitz.

2° La barrière des Gobelins.
3° Celle de la rue d'Enfer.
4° L'extrémité du Champ-de-Mars, vers la rivière.
5° La barrière de l'Étoile ou de Chaillot.
6° La barrière du Trône.

Nul doute que ces différents points, répondant à de grandes routes, et formant les principales entrées de la ville, ne fussent absolument susceptibles de recevoir des Arcs de Triomphe ; on ne peut même dissimuler que la barrière du Trône, et, plus spécialement encore celle de l'Étoile, n'offrent assez d'avantages pour que plus d'une fois des architectes distingués y aient projeté de pareils monuments ; mais ces deux points ont, ainsi que tous les autres placés à la circonférence, l'inconvénient d'être hors la ville, pour ainsi dire, trop éloignés du centre de la circulation, et de la route que tiennent ordinairement les cortèges et les marches militaires dans les cérémonies publiques ; inconvénient très grave et qui empêche la commission de proposer le choix d'aucun de ces points.

II. *Ceux de l'intérieur de la ville ne sont guères plus favorables.* — L'intérieur de la ville ne présente guères plus de ressources ; la plupart des places publiques ayant déjà une destination ou étant disposées et décorées de manière à ne point admettre un monument de ce genre. Les points sur lesquels on pourrait jeter les yeux se réduisent à ceux-ci :

1° Le boulevard des Capucines, en face de la nouvelle rue dirigée sur la place Vendôme.

2° Le boulevard des Italiens, au droit de la rue de Richelieu.

3° L'entrée de la place de Thionville, du côté du Pont-Neuf.

4° L'extrémité de l'esplanade des Invalides, vers la rivière.

5° La demi-lune du centre des Champs-Élysées, à la croisée de la grande avenue et de celle des Veuves.

Mais une revue successive de chacune de ces positions a convaincu la commission qu'il n'y en a aucune d'entièrement satisfaisante, et que chacune, au contraire, prête à des objections qui se présentent en foule, et qu'elle s'abstiendra de détailler parce qu'elles sont aisées à pressentir.

III. *L'entrée de la Place de la Concorde, vers le Pont, est le point à préférer.* — Un seul emplacement lui a paru, après l'examen le plus mûr, réunir, à bien des égards, les conditions requises, et mériter, sous tous les rapports, la préférence sur ceux qui ont été jusqu'à présent ou pourraient être par la suite proposés ; c'est l'ouverture de la place de la Concorde, du côté du pont, précisément au droit du fossé qui ferme cette place, et au point coté A sur le plan ci-joint[1], qui est le point de rencontre de l'axe de la place et du pont de la Concorde, avec celui prolongé de la terrasse de l'eau des Tuileries.

1. Nous n'avons pu découvrir le plan annexé à la minute originale de ce rapport, mais le texte en est suffisamment clair pour qu'on ne regrette pas outre mesure la perte de cette pièce.

Les avantages d'une telle position sont évidents et faciles à saisir.

D'abord, un Arc de Triomphe, élevé sur ce point, servirait à marquer l'entrée principale de la place de la Concorde qui, de ce côté, est beaucoup trop vague, et ne présente aucune ligne assez élevée pour arrêter la vue.

Il formerait à la fois un point de vue intéressant pour le Palais du Corps-Législatif et pour le pont ; pour la place et l'édifice de la Madeleine ; pour les Champs-Élysées et pour la superbe terrasse de l'eau ; et, pouvant être aperçu des deux rives de la Seine, depuis Passy jusqu'au Pont-Neuf, c'est-à-dire dans une étendue de plus d'une lieue ; le monument contribuerait à enrichir l'aspect de ce magnifique canal.

Ce point est des plus fréquentés de la capitale ; il sert de communication journalière aux deux quartiers les mieux habités : le faubourg Saint-Germain et le faubourg Saint-Honoré. C'est par là que passent le magistrat et le militaire, le conseiller d'État et le ministre qui vont à leurs fonctions, et l'Empereur, lorsque, accompagné de son cortège, il se rend au Corps-Législatif.

Les jours de fête, le concours y est immense, ce lieu étant le passage nécessaire de tout ce qui de Paris se rend à Saint-Cloud, à Meudon, à Versailles, aux Champs-Élysées ; le monument y deviendrait alors l'objet de la curiosité et de l'admiration des citoyens qui, libres d'affaires, s'arrêteraient pour le contempler à loisir.

Enfin, ce point devant être regardé comme la tête et le commencement des anciens boulevards, l'érec-

tion d'un Arc de Triomphe y devient indispensable, afin que, dans les circonstances solennelles, les cortèges militaires, après s'être formés au Champ-de-Mars, puissent, au commencement de leur marche, défiler sous un Arc de Triomphe, pour se déployer ensuite sur cette magnifique avenue des Boulevards, si favorablement disposée pour devenir notre *voie triomphale*.

Il serait facile et peu dispendieux d'élever par la suite sur les piédestaux établis sur les piles du pont, ainsi que sur les guérites qui bordent la place, des trophées, des statues, ou tout autre ornement propre à donner le caractère *triomphal* à tout cet ensemble, que pourrait animer encore une statue équestre, érigée au centre, et deux fontaines placées aux points B et C de la place.

C'est ainsi que, par le seul choix de l'emplacement indiqué, le Gouvernement arriverait en peu de temps à compléter et à lier toutes les parties de l'ensemble le plus magnifique qui existe.

C'est ainsi qu'à peu de frais, et par l'érection d'un seul monument, la ville de Paris se trouverait, à l'instar de l'ancienne Rome, enrichie d'un pont, d'un arc et d'une voie consacrée aux marches triomphales.

A ces considérations déterminantes, si Votre Excellence ajoute celle de l'activité qui pourrait immédiatement être mise dans les travaux, que nul obstacle ne paraît retarder, et l'accélération de jouissance qui en résulterait, elle demeurera persuadée avec la commission : « Qu'aucun autre point, de la circonférence ou de l'intérieur de Paris, n'offrant les mêmes avantages que le point indiqué de *l'entrée de la place*

de la Concorde du côté du pont, c'est ce point qui, sous tous les rapports de goût, de convenance et de célérité, mérite d'être préféré pour l'érection d'un Arc de Triomphe.

HEURTIER. — L. DUFOURNY. — DEJOUX.

Fait à Paris, ce 15 avril 1806.

Bibliothèque d'Angers. Manuscrits, n° 1048. — Les conclusions de ce rapport ne furent pas maintenues par les membres de la Commission. Il y eut retour d'opinion. Les commissaires savaient, par expérience peut-être, qu'on ne heurtait pas sans péril les plans de l'Empereur. Or, celui-ci avait songé à placer l'Arc de triomphe « à l'entrée des boulevards du côté de la rue Saint-Antoine ». Proposer un autre emplacement, sans y mettre toutes les formes voulues, sans marquer la condescendance que des sujets avisés, sinon convaincus, devaient garder à l'égard du souverain, parut aux signataires du rapport précédent un acte d'audace qu'il fallait atténuer. C'est alors que, dans une seconde pièce, la Commission se déjugea. Elle proposa d'ériger l'Arc auprès du canal Saint-Martin, le monument devant faire face aux boulevards Bourdon et Contrescarpe, dont le tracé avait été décrété en février 1806. Pauvres commissaires! En abdiquant, sous l'impression de la crainte, ils ne gagnèrent pas le ministre à leur cause. Champagny jugea le codicille moins sensé que ne l'était le testament, c'est-à-dire le rapport étendu, réfléchi, raisonné qu'il avait reçu.

Il soumit, pour la forme, cette dernière proposition au Conseil des Bâtiments, qui ne l'approuva pas. Puis, prenant la plume, Champagny rédigea son rapport à l'Empereur. On va voir qu'il ne marqua guère de respect pour les conclusions des commissaires. Le ministre semble mettre quelque malice à détruire les projets des trois

artistes. Ne lui gardons pas rancune, car, s'il a substitué un plan, qui lui était personnel, à celui de la Commission, nous sommes juges de l'excellence de ce plan. C'est à Champagny, et à lui seul, qu'est dû le choix de l'emplacement de l'Arc de l'Étoile. On va voir avec quelle diplomatie le ministre de l'Intérieur sut plaider la cause qu'il avait à cœur de faire réussir.

II

Rapport à l'Empereur et Roi.

Sire, Par l'article 2 de votre décret du 18 février de cette année, vous avez ordonné qu'il serait élevé *un Arc de Triomphe à la gloire de nos armées, à l'entrée des boulevards, du côté de la rue Saint-Antoine.*

Je viens rendre compte à Votre Majesté des mesures que j'ai prises pour que cette disposition soit convenablement exécutée.

A peine les artistes connurent-ils vos magnanimes intentions, qu'ils s'empressèrent de m'adresser des projets d'Arc de Triomphe, de Monuments de toute espèce. Embarrassé du choix, je crus devoir m'en rapporter à une commission composée de quatre architectes distingués, et de deux sculpteurs pris dans l'Institut [1].

Je ne me contentai pas de les consulter sur le choix d'un projet d'arc de triomphe ; je les chargeai de désigner avec précision, sur le plan, le lieu qu'il devait occuper.

Je n'appris point sans quelque surprise quel était l'emplacement que la commission proposait de choi-

1. MM. Gondoin, Heurtier, Dufourny, Thibault, architectes; Roland, Dejoux, sculpteurs.

sir pour ce monument. Ce n'était point l'entrée du boulevard, comme je l'avais pensé, d'accord avec les auteurs des projets ; ce n'était point non plus l'entrée du faubourg Saint-Antoine, comme semblait l'indiquer le Décret Impérial : elle préférait à ces deux points le milieu d'une place qu'elle supposait projetée sur le terrain de la Bastille. Cet emplacement est désigné par la lettre C sur le plan joint à ce rapport. En proposant ce point, la commission demandait que l'arc de triomphe fût parfaitement carré, et que ses quatre façades offrissent la même décoration d'architecture, et, en effet, il eût été tout-à-fait inconvenant de placer ainsi, isolément, au milieu d'une place, un monument de forme parallélogramme.

Les motifs du choix de la commission pour le placement au point C du monument étaient :

1° Qu'il ferait face non seulement à l'ancien boulevard du Temple, mais même aux deux nouveaux boulevards qui vont être plantés sur les rives de la gare que l'on creuse en ce moment.

2° Qu'il se trouverait à peu près sur l'alignement des deux rues de Saint-Antoine et du faubourg, dont le redressement est indispensable et peut être exécuté promptement, mais à grands frais ; qu'à la vérité, il se présenterait très obliquement au boulevard, et qu'il ne se trouverait même parfaitement d'équerre sur aucune des lignes capitales auxquelles il devrait répondre, telles que celles de la rue Saint-Antoine et du faubourg ; mais que la grande distance à laquelle se trouverait l'édifice de tous ces points, et le peu d'étendue des lignes que présenteraient ses

façades, diminueraient de beaucoup l'apparence de ce défaut, et que l'œil le plus exercé aurait peine à s'en apercevoir.

3° Enfin, que le monument serait vu dans sa totalité depuis l'extrémité du boulevard du Temple jusqu'à la tête du pont d'Austerlitz, du côté du jardin des Plantes.

Aucun de ces motifs ne m'avait paru même spécieux, et le Conseil des Bâtiments civils, auquel je renvoyai l'avis de la commission, les combattit par les raisonnements que j'avais prévus.

D'abord, le monument demandé par la commission, devant être carré, perdait absolument le caractère d'*Arc de Triomphe;* et, quoique l'on trouve un exemple chez les anciens d'un édifice dont les quatre côtés sont égaux, et que nous avons improprement appelé arc de triomphe, il n'en est pas moins certain qu'isolé au centre d'une place, un édifice, parfaitement carré et ouvert de tous côtés, aurait bien moins l'apparence d'un arc de triomphe que d'un portique ou d'un temple. D'ailleurs, un monument carré doublerait au moins les frais de construction, et surtout de sculpture, et, dans un édifice qui doit coûter plusieurs millions, cette considération n'est pas à négliger.

Mais, en supposant que le redressement de la rue Saint-Antoine et du faubourg s'exécute (ce qui peut-être sera différé d'un grand nombre d'années) et que l'on parvînt à faire passer l'axe de ces rues par le milieu du monument, ainsi que l'espère la commission, le monument ne serait pas encore vu de très loin, ni de l'un ni de l'autre côté. En effet, la rue

Saint-Antoine, un peu avant la rue de Beautreillis et le faubourg, un peu après la rue Le Noir, éprouvent une courbure à laquelle il est impossible de remédier.

Nul doute que ce ne soit pour le boulevard principalement que l'arc de triomphe doit être érigé ; et dans le projet de la commission l'axe du boulevard n'aboutit à aucune des entrées du monument ; il en frappe une extrémité et presque un des angles. Le spectateur n'apercevrait donc du boulevard qu'une masse informe, sans aucun jour.

M. Crétet partage mon opinion sur l'inconvénient de cette position.

Le Conseil des Bâtiments était d'avis, ainsi que la majorité des artistes qui ont présenté des projets, d'élever l'arc de triomphe au point A du plan, à l'entrée des boulevards, et, si ce point n'était pas agréé, il préférerait encore, au point C du milieu de la place, le point B, à l'entrée du faubourg Saint-Antoine.

La commission, au contraire, persiste à proscrire ces deux emplacements, mais surtout l'emplacement A, à l'entrée des boulevards. Elle objecte qu'à ce point l'arc ne sera plus un monument, mais une porte sous laquelle on passera avec indifférence, sans même la remarquer ; qu'il faut être obligé de se détourner, de s'arrêter pour considérer un monument, pour qu'il fasse quelque impression sur l'esprit ; que d'ailleurs l'arc touchera pour ainsi dire aux maisons voisines, surtout à la maison Beaumarchais, et que ce cadre mesquin, dans lequel il paraîtra resserré, en atténuera l'effet ; qu'enfin, placé au point A, il se trouverait précisément à la chute d'une pente

d'environ dix pieds, qui, du boulevard, ne permettrait de l'apercevoir que de haut en bas ; qu'il semblerait écrasé, anéanti, etc.

Il est bien facile de répondre à toutes ces objections.

Un arc de triomphe n'est pas seulement un monument, il faut aussi qu'il ait au moins l'apparence de l'utilité. Lorsque, sous les portes, il passe avec affluence des hommes, des voitures, surtout des militaires, c'est précisément ce que veut l'autorité qui en a ordonné l'érection. Qu'importe, au reste, que des bâtiments particuliers se trouvent sur ses côtés ? L'essentiel est que, devant ses deux grandes faces principales, il n'y ait rien qui empêche de les considérer, et que l'on puisse voir assez loin au travers de ses trois portes.

Sans doute, ce serait un inconvénient dans la position de l'arc de triomphe au point A, s'il était vrai que du boulevard on ne pût l'apercevoir que du haut en bas. Mais il n'est pas vraisemblable que cet effet doive résulter d'une pente de dix pieds sur toute la longueur du boulevard Saint-Antoine. Elle doit être presque insensible, comparée à la hauteur du monument.

Je viens d'avoir l'honneur de vous exposer, Sire, les différentes opinions qui se sont élevées sur l'emplacement de l'arc de triomphe. Votre Majesté a pu voir qu'elles étaient très divergentes. S'il doit être près de la place Saint-Antoine, nul doute que sa position, à l'entrée des boulevards, ne soit celle qui lui convienne davantage ; cet avis est celui des membres du Conseil des Bâtiments civils et d'un grand nombre

d'artistes. Mais Paris, dans son enceinte et dans sa vaste circonférence, ne présente-t-il pas une position encore plus avantageuse ? C'est ce qu'il est convenable d'examiner ; c'est ce sur quoi j'ai appelé l'attention de la Commission. Je rends compte à Votre Majesté de son opinion et de la mienne.

Dans l'*intérieur de Paris*, il est assez difficile de trouver un emplacement favorable. La plupart des places publiques ayant déjà une destination, ou étant disposées et décorées de manière à ne point admettre un monument de ce genre, les points sur lesquels on pourrait jeter les yeux se réduisent à ceux-ci :

1° Le boulevard des Capucines, en face de la nouvelle rue dirigée sur la place Vendôme ;

2° Le boulevard des Italiens, au droit de la rue de Richelieu ;

3° L'entrée de la place de Thionville, du côté du Pont-Neuf ;

4° L'extrémité de l'esplanade des Invalides, vers la rivière ;

5° La demi-lune du centre des Champs-Elysées, à la croisée de la grande avenue et de celle des Veuves ;

6° L'entrée de la place de la Concorde, vers le pont.

Une revue successive de chacune de ces positions convaincrait facilement qu'il n'y en a aucune d'entièrement satisfaisante, pas même la dernière, que l'on m'a souvent indiquée comme très favorable. Je détaillerai cependant les motifs que l'on m'apportait à cette préférence.

Un arc de triomphe, disait-on, élevé sur la place de la Concorde, en face du pont, servirait à marquer l'entrée principale de cette place qui, de ce côté, est

beaucoup trop vague, indéterminée; il fournirait un point de vue pour l'entrée du Corps-Législatif, pour le pont, pour la place et l'édifice que l'on construira sur le terrain de la Madeleine. D'ailleurs, le pont est un des plus fréquentés de la capitale par le militaire et le magistrat, et c'est surtout le passage de Votre Majesté, lorsqu'elle se rend au Corps-Législatif et au Champ-de-Mars. Cette route deviendrait vraiment la *Voie triomphale*. Enfin on pourrait, dès à présent, y travailler sans être obligé d'abattre aucun édifice; l'emplacement est tout préparé.

Voyons maintenant s'il n'y aurait point à quelques-unes des entrées de la capitale de meilleures positions pour ce monument.

En examinant à la circonférence de la nouvelle enceinte de Paris les points qui pourraient appeler l'attention, on trouve, en commençant par le Sud-Est :

1° La tête méridionale du pont d'Austerlitz;

2° La barrière des Gobelins;

3° Celle de la rue d'Enfer;

4° L'extrémité du Champ-de-Mars, vers la rivière;

5° La barrière de l'Étoile ou de Chaillot;

6° La barrière du Trône.

Nul doute que ces différents points, répondant à de grandes routes et formant les principales entrées de la ville, ne pussent être très convenablement ornées par des arcs de triomphe. Mais on ne peut dissimuler que tous ces points n'offrent le grave inconvénient d'être, pour ainsi dire, hors de la ville, d'être trop éloignés du centre de la circulation, et de la route que tiennent ordinairement les cortèges et les marches militaires, dans les cérémonies publiques.

Cependant, cet inconvénient n'existerait pas, pour ainsi dire, si l'on choisissait la Barrière de Chaillot ou de l'Étoile. Ce point fait, en quelque sorte, partie du plus beau quartier de Paris, puisqu'il y est joint par une promenade, les Champs-Élysées. Un arc de triomphe à l'Étoile fermerait, de la manière la plus majestueuse et la plus pittoresque, le superbe point de vue que l'on a du château impérial des Tuileries. Cette barrière, d'ailleurs, est très fréquentée par les citoyens de toutes les classes qui vont respirer l'air de la campagne, les jours de fête, et se reposer dans la promenade publique la plus voisine de Paris, le bois de Boulogne.

Je ne dois pas dissimuler que l'on craint que cet arc de triomphe, placé au milieu des deux pavillons qui servent de barrières, et qui, de loin, ressemblent à deux temples, ne nuise au bel effet de ces pavillons, ou n'en soit lui-même écrasé. Mais il me semble qu'il y aurait encore assez d'espace entre les pavillons et le monument pour que l'on pût apercevoir des deux côtés un grand arc de l'horizon, et, conséquemment, ces édifices se dessineraient, tous les trois, bien distinctement sur le ciel, et l'effet des uns ne pourrait empêcher l'effet de l'autre. Au reste, c'est ce qu'il serait très facile de vérifier par l'érection d'un simulacre quelconque du monument, avant de procéder à sa construction.

Il ne faut pas aussi se dissimuler que cet arc, supérieur à tout ce qu'on a fait jusqu'à présent dans ce genre, exigerait qu'il eût pour cette position des dimensions presque colossales, et qui en augmenteraient la dépense. Mais que d'avantages dans cette

position ! Le monument serait vu de très loin et ne cacherait aucun point de vue. On l'apercevrait des hauteurs de Neuilly, on le verrait de la place de la Concorde. Il frapperait d'admiration le voyageur entrant à Paris, car des monuments de ce genre font bien plus d'effet à une grande distance, en laissant un champ plus libre à l'imagination ; il imprimerait, à celui qui s'éloigne de la capitale, un profond souvenir de son incomparable beauté. Et, regardant le palais de Votre Majesté, comme le centre de Paris, ainsi que Paris est le centre de l'Empire, ce monument serait vu du centre de la capitale, il serait vu de la place la plus spacieuse et la plus régulière, et de la promenade la plus fréquentée, et cependant il ferait l'entrée de la ville, véritable destination des monuments de ce genre. Quoique éloigné, il serait toujours en face du triomphateur ; Votre Majesté le traverserait en se rendant à la Malmaison, à Saint-Germain, à Saint-Cloud même, et à Versailles, en prenant la route du Bois de Boulogne, que son agrément peut faire préférer.

Si Votre Majesté s'arrêtait à cette idée, je lui proposerais cependant de ne pas laisser sans décoration le quartier Saint-Antoine, qu'Elle a déjà embelli par une promenade et par un pont. Cela peut être fait sans une grande dépense. L'entrée de Paris par la rue du faubourg Saint-Antoine, correspondant à l'allée de Vincennes, est une des plus magnifiques de Paris. Deux colonnes colossales en sont un digne ornement, et, quoique faites à moitié, produisent un effet pittoresque. Que Votre Majesté les fasse achever, qu'on y mette des ornements analogues à cette im-

mortelle campagne qui a décidé du sort de l'Europe, alors les deux principales entrées de Paris retraceront ce glorieux événement, dont chaque pas fait en France rappellera de plus en plus le souvenir.

Votre Majesté pourrait assigner cette dépense sur le quart réservé du produit des coupes de bois des communes.

Je supplie Votre Majesté de faire connaître quelle est celle de ces différentes pensées qu'Elle adopte.

Je suis, avec un profond respect, Sire, de Votre Majesté Impériale et Royale, le très obéissant, très dévoué et très fidèle serviteur et sujet.

Le Ministre de l'Intérieur,

CHAMPAGNY.

Quand une chose est faite et bien faite, on ne s'inquiète guère de savoir ce qu'elle a coûté de recherches, d'études patientes, de discussions amiables. L'arc de triomple de l'Étoile est l'un des monuments les plus imposants de la capitale. La place qu'il occupe ajoute à son caractère grandiose. La pensée ne vient à personne qu'on eût pu l'ériger, avec raison, sur un point de Paris autre que celui qu'il occupe. Cependant, en 1806, on n'était pas fixé. Les avis étaient partagés. L'Empereur penchait pour le faubourg Saint-Antoine; Champagny, ministre de l'Intérieur, songeait à la barrière de Chaillot, mais il était difficile au ministre de heurter de front, dans ses plans, le vainqueur d'Austerlitz. Champagny chercha des auxiliaires, j'allais dire des complices. Il fit nommer une commission de six personnes, choisies parmi les membres de l'Institut. Vaine tentative. La commission ne fit que jeter du désarroi. Elle eut son plan, qui n'était pas celui de l'Empereur, et

qui contrecarrait le projet de Champagny. Nous avons parlé de ces hésitations, de ces divisions passionnées au cours de la notice sur l'Arc de l'Étoile insérée par nous dans l'*Inventaire des richesses d'art de la France*.

VINCENT

(1812)

CONSEILS DU MAITRE

A M. David, statuaire, pensionnaire de Sa Majesté Impériale et Royale à l'École impériale des Beaux-Arts (villa Medici) à Rome.

Paris, le 29 décembre 1812.

Je suis fort sensible, Monsieur, à votre souvenir et aux témoignages d'affection que vous voulez bien me donner dans votre lettre. La crainte que vous marqués de me détourner de mes occupations fait sans doute honneur à votre discrétion, qualité si rare à la jeunesse, mais cette crainte n'est pas fondée; vous devés être pleinement convaincu que ce sera toujours avec un véritable plaisir que je recevrai de vos nouvelles, et que l'intérêt que je prends à vos talens, comme à votre personne, ne sçauroit s'affoiblir puisqu'il est fondé sur l'estime que votre conduite m'a inspirée.

La marche que vous suivés dans vos études me paroit excellente, et j'espère qu'elle vous garantira des erreurs qu'on a pu reprocher à plusieurs jeunes artistes, égarés par de faux systèmes.

J'ai pris plaisir à communiquer votre lettre à M. Pajou, et, ainsi que moi, il a remarqué, avec beaucoup de satisfaction, que, s'il est vray, ainsi que vous l'affirmés, que votre première éducation n'ait pas été aussi soignée que vous eussiés pu le désirer, aucune trace des suites ordinaires de cette négligence ne

s'aperçoit dans votre lettre. Cette remarque m'a fait naître la pensée de vous engager à écrire à Son Excellence le Grand-Chancelier de la Légion d'honneur. Il vous a donné des marques d'une grande bienveillance, et je suis convaincu qu'en remplissant envers lui ce que je crois un devoir, vous ferés, en même temps, beaucoup plus pour votre père que quelqu'autre personne que ce soit; je vous engage d'autant plus vivement à cette démarche, que je n'ai aucun titre auprès de S. E. qui puisse motiver de ma part de nouvelles sollicitations, à moins que quelque circonstance favorable, et que je ne dois attendre que du hazard, me mît à portée de les renouveller auprès de lui, ainsi que je l'ai fait antécédemment. Je le répète, Monsieur, je crois cette démarche, de votre part, et dans l'ordre des convenances et dans celui de vos intérêts. M. Pajou, à qui j'ai communiqué ma pensée à cet égard, m'a paru parfaitement de mon avis.

Adieu, Monsieur. Recevés l'assurance de ma parfaite estime.

Vincent.

Ne disons jamais de mal de notre temps, faisons plus : honorons le passé dans ce qu'il a d'aimable et de grand. Le peintre Vincent, ancien membre de l'Académie royale de peinture, élu professeur le 31 mars 1792, peu avant le renversement de l'institution fondée sous Louis XIV, était âgé de soixante-six ans lorsqu'il traça les lignes que nous publions. Vincent, membre de l'Institut, avait témoigné au jeune David un intérêt tout paternel, lorsque celui-ci travaillait à l'École des Beaux-Arts. « Peu après l'obtention de mon deuxième grand prix, a écrit David, le peintre Vincent, se trouvant à l'Institut, auprès de M. de Lacépède,

lui parla longuement de mon amour de l'art, et, sans doute aussi, de mon peu d'aisance : M. de Lacépède me fit remettre, de la manière la plus délicate, avant mon entrée en loge, en 1811, un billet de cinq cents francs. » (*David d'Angers*, etc., t. I, p. 133.) Le lauréat du prix de Rome, ainsi secondé par Lacépède, ignora jusqu'en 1820 le nom de son bienfaiteur. Ce détail a son importance. En effet, la lettre de Vincent nous apprend que Pierre-Jean David a non seulement entretenu le peintre de la marche qu'il donne à ses études en Italie, mais des confidences plus intimes ont été faites par le pensionnaire de l'Académie de France à son correspondant de l'Institut. David est préoccupé de la situation précaire de son père, Pierre-Louis David, sculpteur sur bois à Angers. Peut-être ce modeste artiste a-t-il réclamé de son fils quelque secours nécessaire ? Dans l'embarras où il se trouve, Pierre-Jean David a osé demander un conseil à Vincent. Il s'est enquis de ce qu'il y aurait de possible, afin d'alléger la misère du vieillard, qui là-bas végète dans son atelier désert. Et Vincent de répondre au jeune artiste que son projet dépasse la compétence du membre de l'Institut, mais doit être soumis à Son Excellence le Grand Chancelier de la Légion d'honneur. Or, cette Excellence, c'est Lacépède. Vincent n'a pas omis, au surplus, de faire part à David de l'affectueux intérêt que lui porte Lacépède ; toutefois, il n'a pas voulu révéler à l'obligé toute l'étendue de la sollicitude du bienfaiteur, mais il en a dit assez pour que David ose exposer la situation de son père à Son Excellence le Grand Chancelier, celui-là même dont on a dit plus tard avec justesse que, « malgré les dons de la fortune, il ne fut jamais riche, sa bienveillance étant au service de tous les besoins ». Le ton de la lettre de Vincent révèle un homme de sens, de cœur et un lettré. L'autographe est entre nos mains.

ROLAND

(1813)

DE MAITRE A DISCIPLE

A P.-J. David, statuaire, pensionnaire de Sa Majesté Impériale et Royale à l'École des Beaux-Arts, à Rome.

Paris, 7 mars 1813.

Vous mescuserés, mon cher David, du long terme que j'ai mis à vous répondre, si vous vous persuadez que ce n'est ni par indifférence à votre sujet, ni à aucune raison contraire à l'intérèt que j'ai toujours pris à votre avancement. La véritable raison ces ma mauvaise santé, surtout pendant liver, les rhumes continuels et le deperissement de ma santé qui en est la suite, et qui m'eaute entièrement le courage de faire aucune chose. J'ai beaucoup travaillé l'été dernier, pour finire les deux statue que j'ai mis au Salon[1]. Cette fatigue a bien pu contribuer encore à mon affaiblissement; j'espere que le printems pourra me faire du bien. J'ai reçu vos deux lettres et vous remercie des choses obligentes que vous m'avez adressez au sujet d'Homère. J'ai eu, à la vérité, quelque satisfaction à ce sujet, de la part des artistes. mais rien du tout de celle des journalistes, à qui je ne fais pas la cour, ausi ne perdent-il pas l'occasion de s'en venger dans toute les circonstences.

Vous ne m'auriez pas trouvé cet air d'insouciance,

1. Les statues d'Homère et de Tronchet.

mon cher David, si javois eu de linquiétude sur la marche de vos étude. Je la trouve toujour conforme aux conseil que je vous ai donné, c'et à dire l'etude de l'antique et celle de la nature, et ne sécarter jamais de cette dernière. Cet en suivant ce principe que les plus abilles maitre ont produit les chef deuvre que vous voyez. En efet, en suivant cette marche, il est impossible de ségarer. Vous pouvez aussi mesurer les statue de Monte Cavallo et tout autre; on ne risque jamais rien de s'instruire. Au sujet de la figure de jeune homme que vous avez fait, je pence que quelqun vous aura observez que le mouvement du bra levé et la main fermé nest pas heureux, et que vous naurez pas fait retourner la tête du chevrau comme celle d'un dragon, ces observations là ne vous auront pas échapé [1].

Je vous plain, mon cher David, d'être ataqué des fièvres. Ces un motif de plus pour vous recommander de ne pas trop travailler; vous avez été quelque fois thémoin que je me croye obligé de recommander le contraire à certains de mes élèves; ces encore une obligation que je me suis imposé. Ne vous laissez jamais entrainer au faux entousiasme des inovateurs qui croyent reformer, agrandir ou corriger le stil des grand maistres, et enfin introduire un stil nouveau, comme nous avons vu l'année dernière, stil voisin du gotique et même de la barbarie, et près de la décadence de la Peinture. Ainsi point de milieu : l'antique et la belle nature.

1. Il s'agit de la figure de *Jeune Berger*, envoi de dernière année, aujourd'hui au musée David, à Angers.

Dernièrement, Vanguel[1] a partagé la tête d'expression avec un pintre. Massa[2] doit profiter d'un surcy pour concourir au grand prix; s'il ne gagne pas au moins le segond, il sera surement obligé de partir.

Nous avons vu à la fin du Salon deux charmantes statues de M. Canova, la Danse et la Musique[3]. Ces deux ouvrages sont remplie de grâce. Si vous voyez M. Canova, ditte lui beaucoup de choses aimable de ma part.

M. Vincent et Pajou s'intéresse bien à votre Papa; il ni a pas longtemps qu'il mont dit qu'il n'y avoit encore rien de nouveau à son sujet. Vous avez auprès de vous de bon camarades. Cortot en est un que je connois le plus particulièrement, et que j'aime. Je pence que sa frecantation doit vous plaire. Il est doux et sincère. Je mintéresse beaucoup à son sort, et lui fait beaucoup d'amitiez. Madame Roland vous remercie de votre bon souvenir, ainsi que M. et

1. Van Geel (Louis), deuxième grand prix de Rome en 1811. Le lauréat du concours avait été Pierre-Jean David.

2. Massa (Toussaint), troisième grand prix de Rome en 1812, *ex æquo* avec Pradier; deuxième grand prix en 1815.

3. Ces deux œuvres de Canova ne furent pas exposées du même coup au Salon de 1812. Le livret en fait foi. Une seule statue est inscrite sous le nom du « Chevalier Canova à Rome ». Elle portait le numéro 1025, et l'auteur du livret la désigne ainsi : « Une Muse. — Statue en marbre, commandée par M. de Sommariva. » Cette muse porte un nom dans l'œuvre de Canova : elle s'appelle « Terpsichore ». L'artiste l'exécuta deux fois, avec variantes. Une lyre est son attribut ; de là, le titre que lui donne Roland. Il y voit une allégorie de la Musique. Quant à la Danse, c'est l'une des trois statues de danseuses, exécutées par Canova, nous dit Quatremère de Quincy « pour charmer les déplaisirs que lui causoit la triste situation de Rome à l'époque de l'enlèvement du pape par Bonaparte ». (*Canova et ses ouvrages*, gr. in-8, 1834, p. 160-162.)

Mme Lucas[1]; ils vous assurent tous de leur amitiez.

Adieu, mon cher David. aimé moi comme je vous aime. Je serois toujours à vous pour la vie.

Roland.

S'il vous manque quelque chose, mandé le moi. Je suis toujours prés à vous être utile.

Nous avons publié l'attachante biographie de *Roland*, écrite en 1846 par David (*David d'Angers*, etc., t. II, p. 216-245). Cette étude valut à son auteur la médaille d'or mise au concours par la Société royale des Sciences, de l'Agriculture et des Arts de Lille. Mais, en l'écrivant, David n'avait pas cédé à l'ambition vulgaire de se révéler homme de lettres. Il s'acquittait d'un devoir. Roland, qui, au cours d'une carrière honorable et glorieuse à son heure, en 1802, n'avait formé que quatre élèves, Caillouette, Van Geel, Massa et David, fut pour eux plus qu'un maître. C'est avec une sollicitude paternelle qu'il écrit à David. Or, ce qu'il dit de Van Geel et de Massa, au cours de sa lettre, montre l'affection qu'il leur gardait. Du style épistolaire de Roland, de son orthographe, de sa ponctuation, nous n'avons rien à dire. David a pris pour épigraphe de son étude sur son maître ces deux vers d'André Chénier :

Il est si doux, si beau de s'être fait soi-même,
De devoir tout à soi, tout aux beaux-arts qu'on aime !

Cette maxime s'applique très justement à Roland. A n'en point douter, quelques leçons de grammaire lui ont manqué. Mais le bon sens, l'élévation de la pensée, le goût, le cœur suppléent amplement, chez lui, aux lacunes de l'éducation littéraire. L'autographe de Roland est entre nos mains.

1. La fille unique de Roland avait épousé M. Lucas de Montigny, devenu conseiller de préfecture du département de la Seine.

GÉRARD

(1816)

DÉPART DE SAINT LOUIS POUR LA PREMIÈRE CROISADE

CONVERSION DE CLOVIS

A Son Excellence M. le Ministre de l'Intérieur.

De Paris, le 9 juin 1816.

Monseigneur,

J'ai reçu la lettre par laquelle Votre Excellence m'annonce que je suis chargé de l'exécution de l'un des tableaux qui doivent décorer l'église de la Madelaine. Je suis vivement flatté de l'honneur que je reçois, et je ne négligerai rien pour répondre dignement à cette marque précieuse de votre confiance.

Votre Excellence veut bien me consulter sur le choix du sujet, et me prévient que la destination de mon tableau est d'être placé dans le cintre de la chapelle sous l'invocation de saint Louis. En partant de cette donnée. j'ai dû chercher le sujet dans la vie même de cet auguste Monarque; après quelques méditations sur les traits les plus mémorables qui la caractérisent, je ne vois rien de plus grand, de plus religieux et de plus pittoresque que le moment de son départ pour la première Croisade ; il me semble qu'un grand prince, chéri et révéré de ses sujets, entouré de tous les prestiges du Trône, n'a pu faire

à la religion de plus grand sacrifice que celui de s'arracher à la France, dont il fait le bonheur, pour aller combattre dans une Terre étrangère les ennemis de son Dieu et de son pays : l'instant de sacrifice marqué par le contraste de tant de sentiments et d'émotions, également pathétiques, offre peut-être l'une des plus belles scènes qui puissent frapper l'imagination de l'homme dans le Temple de la Divinité.

Si l'indication de la chapelle Saint-Louis n'était pas obligatoire pour le choix du sujet, je proposerais à Votre Excellence la scène de la Conversion de Clovis, au moment où ce fondateur de la monarchie revient des champs de Tolbiac, au milieu de ses enfants victorieux, accompagné des chefs des vieux Gaulois qui partagent la gloire de leur nouveau prince, et célèbrent sa conversion à la face du Ciel, et sous les auspices du vénérable Remi, son digne interprète.

Telles sont les premières idées dont je crois devoir faire hommage à Votre Excellence, et sur lesquelles je la prie d'éclairer mon jugement. Guidé par ses lumières, je me sentirai plus en mesure de commencer le travail qu'elle veut bien me confier.

Sur la question de savoir s'il est plus convenable de peindre le demi-cercle en son entier, ou de couper l'arc en trois parties, je prendrai la liberté d'observer que le développement du sujet important qu'il s'agit de représenter, remplira facilement l'étendue du demi-cercle, et la grandeur de l'édifice semble aussi indiquer l'emploi de tout l'espace réservé pour la composition du peintre.

Je vous prie, Monseigneur, d'accueillir en bien-

veillance l'expression des sentiments de gratitude avec lesquels je suis,

De Votre Excellence, le très humble et très obéissant serviteur,

F. GÉRARD.

En vertu d'un arrêté, en date du 31 mai 1816, sept peintres avaient été désignés pour décorer l'église de la Madeleine. Aux termes de l'article 5, ces artistes étaient admis à indiquer le sujet qu'ils désireraient traiter. Toutefois, afin de les prémunir contre des choix qui n'auraient pu rentrer dans le plan général de la décoration, une sorte de « table des sujets » leur avait été soumise. Enfin, l'article 3 leur enjoignait de peindre leur tableau sur toile. C'était leur procurer la faculté d'exposer au Salon la page nouvelle qu'ils allaient exécuter.

Les tableaux projetés devaient mesurer 40 à 50 pieds de long sur 15 à 18 de haut. Il était prescrit aux artistes de donner à leurs toiles la forme d'un segment de cercle, et la place assignée à chacun se trouvait ainsi désignée par l'article 2 :

Le n° 1er dans l'arc au-dessus de l'autel Saint-Louis ;

Le n° 2 au-dessus de l'autel de la Vierge ;

Le n° 3 au-dessus du monument de Louis XVI ;

Le n° 4 au-dessus du monument de Louis XVII ;

Le n° 5 au-dessus du monument de la Reine Marie-Antoinette ;

Le n° 6 au-dessus du monument de la Princesse Élisabeth ;

Le n° 7 au-dessus de la porte principale.

Le prix fixé pour chaque peinture était de 30 000 francs, et le Ministre avait chargé de leur exécution : Gérard pour le n° 1 ; Guérin pour le n° 2 ; Girodet pour le n° 3 ; Gros pour le n° 4, Prud'hon pour le n° 5 ; Meynier pour le n° 6 ; Carle Vernet pour le n° 7.

Gérard se sentit également sollicité par deux épisodes

de l'histoire de France : le départ de saint Louis pour la croisade et la conversion de Clovis. Une note inscrite en marge de sa lettre nous apprend que le ministre de l'Intérieur, M. Lainé, qui avait succédé le 7 mai 1816 à M. de Vaublanc, s'était décidé à confier à Gérard *le Baptême de Clovis*. Le peintre n'a pas exposé de tableau portant ce titre.

GUÉRIN

(1816)

RACHAT D'ESCLAVES CHRÉTIENS PAR LES RELIGIEUX DE LA MERCI

A Son Excellence Monsieur le Ministre de l'Intérieur.

Paris, 12 juillet 1816.

Monseigneur,

Le retard que j'ai apporté à répondre à la lettre de Votre Excellence, qui me charge de l'un des tableaux de l'église de la Madeleine, n'est dû qu'à l'incertitude où je me suis trouvé, d'abord pour le choix d'un sujet, et ensuite à des occupations multipliées qui m'en ont distrait. J'ose espérer que Votre Excellence daignera recevoir l'hommage de ma reconnaissance pour la faveur dont elle m'honore, et pardonner à l'inexactitude de ma plume.

J'ai pensé qu'un sujet qui se lie à la fois à l'histoire de France, à la morale, à l'humanité, à la religion remplirait les données principales imposées par le caractère du monument auquel il doit appartenir ; à cet effet, j'ai choisi et ai l'honneur de proposer à Votre Excellence, pour sujet du tableau dont je suis chargé, *Une Rédemption d'esclaves chrétiens en Afrique, par les religieux français Pères de la Merci.* Je crois toutefois inutile de m'étendre sur les développements dont ce sujet est susceptible, et suis persuadé que Votre Excellence les appréciera, sur le simple exposé. Je m'en rapporte donc à son goût qui ne peut errer.

Quant à la question de savoir si l'arc sera divisé en trois parties, mon avis serait pour l'affirmative, parce qu'un cadre de 30 pieds sur 18, par exemple, devient d'une proportion plus avantageuse et remédie à l'inconvénient des angles, dans lesquels la composition languirait. Sans compter qu'on rencontrerait trop de difficultés locales pour l'exécution d'un tableau de 45 à 50 pieds, et qu'aucun atelier ne pourrait contenir. Dans l'hypothèse de la division, on pourrait peindre, en imitation de bas-relief, de grandes figures symboliques, à l'appui du sujet. J'ai l'honneur de soumettre cette idée à Votre Excellence, ainsi que le sujet que je désire exécuter, et suis avec respect, Monseigneur, de Votre Excellence, le très humble et très obéissant serviteur,

Guérin.

Moins fertile que Gérard, le peintre Guérin demande qu'on le dispense de remplir, par une seule scène, l'arc entier dans lequel il se propose d'exécuter un *Rachat d'esclaves chrétiens* qui, d'ailleurs, est resté à l'état de projet.

GIRODET

(1816)

APOTHÉOSE DE LOUIS XVI

A Son Excellence Monsieur le Ministre de l'Intérieur.

Paris, le 14 juillet 1816.

Monseigneur,

Je vous prie de me pardonner si je n'ai pas répondu de suite à la lettre par laquelle Votre Excellence m'annonce qu'elle a daigné me charger d'un tableau pour l'église de la Madeleine, destiné à figurer au-dessus du monument de Louis XVI.

Cependant, conformément aux ordres de Votre Excellence, j'ai médité plusieurs sujets ; le résultat de mes réflexions m'a fait abandonner toute autre idée que celle qui m'est venue en dernier lieu, de représenter, au-dessus de ce monument, l'apothéose du bon martyr auquel il sera consacré ; il me semble que ce sujet, à la fois français, héroïque et religieux, aura, outre l'avantage de présenter une scène toute lumineuse, très favorable à l'effet de l'architecture, celui plus particulier d'une concordance morale avec le monument au-dessus duquel il sera placé. Je soumets cette idée au jugement et au goût de Votre Excellence, et j'attendrai ses ordres pour préciser de suite mes idées, et commencer l'esquisse. J'ai l'honneur de vous observer, Monseigneur, que cette portion circulaire, divisée en trois parties, fera peut-être un meilleur effet, pouvant alors disposer le groupe

principal au centre, et des groupes d'*Anges* dans les angles, et sauverait les inconvénients d'une composition toujours un peu lâche ou confuse lorsqu'elle est trop étendue.

Je suis avec respect, Monseigneur, le très humble et très dévoué serviteur,

GIRODET-TRIOSON.

Rue Neuve-Saint-Augustin, nº 55.

A l'exemple de Guérin, Girodet se refuse à remplir l'arc qui lui est réservé, s'il ne scinde l'espace et ne groupe des figures allégoriques dans les angles. Nous essayons de traduire la pensée du peintre en inscrivant ici ***Apothéose de Louis XVI.*** Girodet désigne l'infortuné monarque sous le titre : « le bon martyr. » Au ministère de l'Intérieur, on parut surenchérir sur cette qualification. Nous trouvons, en marge de l'autographe du peintre, cette mention curieuse : « Apothéose de saint Louis XVI. » Mais la note inscrite au ministère sur l'autographe de Girodet n'a pas le sens que nous aurions eu le droit de lui attribuer à première lecture. Le peintre a parlé d'apothéose, mot profane qui demande une traduction dans le langage catholique. Évidemment Girodet a conçu le plan d'une glorification de Louis XVI. Sans être théologien, François Grille, chef du service des Beaux-Arts, se rend compte de l'exagération de l'hommage, et vite, de sa plume la plus incisive, il outrepasse la pensée du peintre avant de placer sa lettre sous les yeux du Roi. Louis XVIII a trop de bon sens pour souscrire à ce *crescendo.* Il charge quelqu'un de son entourage, le comte de l'Escabelle, d'avertir Girodet de l'erreur dans laquelle l'a fait tomber un sentiment, louable assurément, mais excessif. Le respect qu'il garde à la mémoire de Louis XVI n'autorise pas l'artiste à canoniser son héros. Que va répondre le peintre ?

Paris, le 8 septembre 1816.

Monsieur le Comte,

Je me suis mal expliqué lorsque j'ai qualifié le tableau projeté pour la Madeleine, et dont je suis chargé. Ce n'était point l'apothéose de Louis XVI que je devais le nommer, puisque ce pouvait être identique avec béatification, et qu'il ne m'appartient pas de prendre l'initiative sur le pape.

J'appellerai donc le sujet que je dois traiter ainsi : *Admission de Louis XVI dans le ciel, où il est reçu par saint Louis.* Tous les élus n'étant point canonisés, l'objection que pourrait faire le Roi sur l'apothéose ne serait plus fondée, et Sa Majesté ne la ferait certainement qu'autant que, dans le mot apothéose, serait renfermée l'idée de la canonisation. Je ne voudrais que rendre les paroles du confesseur du roi martyr : *Fils de saint Louis, montez au ciel.* Autour de Louis XVI, la Reine, Madame Élisabeth, le Dauphin ; plus loin, les plus illustres victimes de la Révolution, et enfin la disposition pittoresque résultant de l'effet convenable à conserver, relativement à l'architecture, et à la forme obligée du champ du tableau, serait ultérieurement déterminée. Je ne vois pas, M. le Comte, de sujet plus convenable pour sa destination, et c'est inutilement que je me suis creusé la tête à en chercher un autre.

Je soumets d'ailleurs ces observations avec toute déférence, et vous serai bien obligé de vouloir m'informer si vous les trouvez fondées.

J'ai l'honneur d'être, etc.

Girodet-Trioson.

Cette composition n'a pas été peinte, mais Girodet l'a dessinée avec beaucoup de soin. On lit à la page 85 du tome I des *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson*, par A. Coupin : « 1819. *Saint Louis recevant dans le ciel Louis XVI et sa famille.* Dessin très terminé. Lithographié depuis la mort de Girodet par M. Lancrenon. — Appartient à M. Becquerel. » L'ouvrage de Coupin porte la date de 1829. En quelles mains se trouve aujourd'hui le dessin jadis possédé par M. Becquerel ?

GROS

(1816)

SAINT DENIS PRÊCHANT DANS LES GAULES

A Son Excellence Monsieur le Ministre de l'Intérieur.

Paris, le 9 juillet 1816.

Monseigneur,

J'ai reçu avec la plus vive reconnaissance la nouvelle marque d'estime dont vous voulez bien m'honorer, en me chargeant de l'un des sept tableaux destinés pour l'église de la Madeleine.

D'après l'invitation de Votre Excellence à énoncer un sujet, je choisirais et désirerais ardemment y représenter *Saint Denis prêchant dans les Gaules*. Mon désir est tel que je crains d'en indiquer un autre.

Ayant toujours dirigé mes études vers le grand genre de la peinture, le hasard m'a toujours repoussé dans des sujets de costume si modernes, que ce serait doubler votre bienfait de m'accorder ce sujet si reculé, par là si neuf et si grandiose.

Monseigneur, de Votre Excellence, le plus affectionné et reconnaissant serviteur,

Gros,

Peintre d'histoire, membre de l'Institut
et de la Légion d'honneur.

Rue des Fossés-St-Germain-des-Prés, n° 14.

Lettre pressante. Choix motivé. Delestre, l'historien de Gros, nous apprend que la demande du peintre fut agréée, et que notification régulière de la commande lui fut faite le 17 septembre 1816 (*Gros et ses ouvrages*. Paris, 1845,

in-8, p. 286). L'arc entier avait été réservé au peintre, qui, de même que ses confrères, n'exécuta pas sur la toile la composition qu'il eût voulu traiter. Il en traça toutefois des croquis à la plume. Delestre les a vus et il les décrit (p. 286-288). Deux personnages paraissent avoir préoccupé le peintre, dans une mesure à peu près égale : saint Denis et une druidesse. Delestre loue le mouvement et l'expression déployés par Gros dans ces études préliminaires.

PRUD'HON

(1816)

SAINT LOUIS PORTANT LA COURONNE D'ÉPINES

SAINT FRANÇOIS DE SALES
PRÊCHANT DEVANT HENRI IV

A Son Excellence Monsieur le Ministre de l'Intérieur.

Paris, le 7 juin 1816.

Monseigneur,

Je me trouve honoré, autant que flatté, du choix que Votre Excellence a bien voulu faire de moi pour l'exécution d'une des peintures qui doivent décorer l'église de la Madeleine.

Pour parvenir autant que possible à ce que l'intention de Votre Excellence soit remplie dans tous ses points, j'ai fait choix pour la place qui m'est assignée, au-dessus du monument de la reine Marie-Antoinette, de la cérémonie de la Couronne d'épines, où saint Louis, accompagné de la reine Blanche, des princes, ses frères, de plusieurs prélats et de toute sa cour, alla au-devant de cette précieuse relique jusqu'à Ville-Neuve-l'Archevêque. Dans la translation, il se fit un devoir de la porter lui-même en entrant dans la ville de Sens, et ne voulut partager cet honneur qu'avec Robert, comte d'Artois, son frère; un clergé nombreux les précédait; toute la suite du Roi marchait comme lui, nu-pieds et en silence; on se rendit ainsi à la cathédrale, où l'on montra à la multitude cet inestimable trésor.

Ce sujet me paraît présenter une cérémonie religieuse, imposante, remplie de sentiments pieux et de souvenirs douloureux, dont le rapprochement avec ce qu'a souffert l'auguste épouse de Louis XVI me semble devoir produire une impression profonde.

Je soumets également à Votre Excellence un second sujet qui, quoiqu'il n'ait pas, comme le premier, la même identité avec le monument placé au-dessous, sourit néanmoins à la pensée, parce qu'on y verrait Henri IV, le modèle, comme le meilleur des Rois.

Ce tableau représenterait Saint François de Sales prèchant en présence de ce monarque, et de toute sa cour en 1602.

Je pense aussi, Monseigneur, qu'il faut laisser en entier le champ de l'arc des tableaux qui, divisé en trois parties, ferait perdre à la peinture quelque chose de ce caractère imposant, nécessaire à l'effet qu'elle doit produire.

J'ose vous prier, Monseigneur, d'agréer l'expression de toute ma reconnaissance, ainsi que celle des sentiments respectueux avec lesquels je suis.

De Votre Excellence, le très humble et très obéissant serviteur,

PRUD'HON,
Peintre,
Chevalier de la Légion d'honneur.

Le peintre indique deux sujets, mais il est aisé de voir qu'il préfère le premier. Les raisons qu'il donne de cette préférence sont tirées d'une pensée de poète. A défaut de la signature de Prud'hon, les lignes auxquelles nous faisons allusion permettraient de lui attribuer cette lettre. Son âme tendre et triste se trahit dans un sentiment de mélancolie que d'autres n'éprouvent pas à la manière

de Prud'hon. Nous avons inutilement consulté les travaux de Frédéric Villot et de Charles Clément pour retrouver la trace d'une étude quelconque se rattachant à ces compositions projetées. De même, dans ses lettres si nombreuses à ses amis, lettres au cours desquelles il s'entretient souvent de ses travaux, nous n'avons découvert aucune mention des tableaux que le peintre s'était proposé d'exécuter pour l'église de la Madeleine.

MEYNIER

(1816)

LE CORPS DE SAINT LOUIS

EXPOSÉ APRÈS SA MORT

A Son Excellence, Monseigneur Lainé, Ministre, Secrétaire d'État au Département de l'Intérieur.

Paris, ce 11 juin 1816.

Monseigneur,

J'ai l'honneur de vous témoigner ma vive reconnaissance de l'honorable tâche dont vous avez bien voulu me charger, celle de représenter un des grands sujets historiques et religieux de l'histoire de nos rois, qui doivent décorer l'église de la Madeleine.

Je prends la liberté de soumettre à l'approbation de Votre Excellence deux sujets que je crois d'un grand intérêt historique, et propres à développer les beautés de l'art.

L'un serait *Le corps de saint Louis après sa mort, exposé à la vénération des barons, chevaliers et soldats français, au milieu de son camp et des ruines de Carthage.*

L'autre serait *Philippe-Auguste, qui, après avoir déposé sa couronne sur l'autel sacré, donne la bénédiction aux chevaliers et barons du royaume, avant la bataille de Bouvines.*

Le premier, de la plus touchante expression, n'a pas encore été traité. On a représenté la communion, la mort et tous les traits principaux de la vie du

saint Roi ; mais je crois que celui-ci mérite la préférence, par les épisodes qu'il présente : d'un côté, les princesses défaillantes, les princes consternés, les chevaliers prosternés près du Roi. Des malades sortant des hôpitaux et s'empressant pour voir et pour toucher encore les vénérables restes de leur maître. Le fond représentant des feux allumés dans le camp des Maures.

Le second, l'un des plus héroïques et des plus religieux, en même temps qu'il est de la plus haute importance dans l'histoire de France. La scène se passe dans le camp de Philippe-Auguste, qui, après avoir déposé sa couronne sur l'autel, et prononcé une harangue sublime, donne sa bénédiction aux barons, dont la valeur va sauver la monarchie. Les prêtres, cet autel, les soldats, les chevaliers prosternés, la variété des costumes, les armures extraordinaires qui sont consacrées par les anciens monuments, tout me fait croire qu'il est digne de décorer le lieu auguste auquel il est destiné.

Je pense aussi qu'il est infiniment plus avantageux de peindre les grandes machines sur une seule toile et d'un seul sujet.

Je renouvelle à Votre Excellence, Monseigneur, l'expression de ma reconnaissance, et je la prie d'agréer l'assurance du profond respect avec lequel je suis,

De Votre Excellence, le très humble et très obéissant serviteur.

MEYNIER,

Membre de l'Institut (Académie royale des Beaux-Arts).

Meynier propose au choix du ministre deux sujets historiques, mais la lettre de Prud'hon avait précédé celle de Meynier, et M. Lainé avait assigné à Prud'hon une scène tirée de l'histoire de saint Louis. Il fut résolu que Meynier devrait traiter la bénédiction de Philippe-Auguste, avant la bataille de Bouvines.

CARLE VERNET

(1816)

DÉBARQUEMENT DE SAINT LOUIS A DAMIETTE

A Son Excellence Monsieur le Ministre de l'Intérieur.

Paris, le 6 juin 1816.

Monseigneur,

J'ai reçu la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire pour m'annoncer que je suis compris dans la répartition des tableaux destinés à décorer l'église de la Magdelaine. Je ne saurais vous exprimer combien je m'en trouve honoré, et je vous prie d'être persuadé que je mettrai tous mes soins dans l'exécution de cet important ouvrage.

J'ai l'honneur de soumettre à Votre Excellence un sujet que j'aimerais beaucoup à traiter, et où se trouvent les conditions indiquées dans son arrêté.

C'est le Débarquement de saint Louis à Damiette. Je m'empresse, Monseigneur, de vous faire connaître mon choix en vous priant de me conserver la priorité, si quelqu'un de mes confrères vous proposait le même sujet. Mon opinion sur l'exécution de ces tableaux est qu'ils soient faits sur une même toile, et non en trois parties.

Je suis avec le plus profond respect, Monseigneur, de Votre Excellence, le très humble et très obéissant serviteur,

Carle Vernet.

Membre de l'Institut royal de France.

Rue de Bourbon, n° 34.

Année 1249.

Après avoir pacifié son royaume et l'avoir policé par de bonnes lois, Louis crut pouvoir, sans danger, s'en éloigner. Dans une maladie dangereuse qu'il avait essuyée, il avait fait vœu, si Dieu lui rendait la vie, de l'employer à la délivrance de la Sainte Cité. Dès qu'il eut recouvré la santé, il ne songea plus qu'à s'acquitter de cet engagement. Ayant mis ordre à ses préparatifs, il laissa la régence à sa mère, et s'embarqua au port d'Aiguemortes avec la reine, sa femme, ses quatre fils et l'élite de la nation. Jérusalem et la plus grande partie de la Judée étaient soumises au Soudan d'Égypte; on jugea que le plus sûr moyen de les affranchir était d'aller l'attaquer dans ses propres États. La flotte cingla vers Damiette, regardée comme la clef de l'Égypte. Le Soudan, averti de ce projet, envoya un corps nombreux de milice pour s'opposer au débarquement. A la vue des ennemis rangés sur la côte, Louis se jette le premier sur le rivage, ayant de l'eau jusqu'aux épaules, et marche à eux, couvert de son bouclier et l'épée à la main; son exemple enflamme le reste de l'armée. Les Mameloucks furent renversés, et, n'osant se renfermer dans Damiette qui manquait de munitions, ils s'enfuirent vers la Haute-Égypte.

Carle Vernet, non moins sûr de lui que ne le sont d'eux-mêmes Prud'hon et Meynier, réclame la faveur de remplir l'arc qui lui est assigné. Il indique son sujet et demande qu'on lui donne la préférence, si quelqu'un de ses confrères avait fait porter son choix sur la même scène. Et, afin sans doute de laisser entrevoir au

ministre avec quel soin sera traité le point d'histoire auquel il s'attache, il joint à sa lettre une note détaillée que l'on peut considérer comme le commentaire « pittoresque » de sa proposition[1].

1. Les originaux des lettres de Gérard, Guérin, Girodet, Gros, Prud'hon, Meynier et Carle Vernet sont conservés aux Manuscrits de la Bibliothèque d'Angers.

LEMOT

(1817)

FRANÇOIS GÉRARD

ADMINISTRATEUR DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

A S. E. M. le Ministre de l'Intérieur.

Paris, le 3 décembre 1817.

Monseigneur,

D'après votre lettre du 13 février dernier, relative aux fonctions d'administrateur de l'École royale des Beaux-Arts, et en conséquence des dispositions que les professeurs ont arrêtées dans les règlements définitifs de l'École, qu'ils ont eu l'honneur de soumettre à Votre Excellence, et dont ils attendent avec impatience l'approbation, M. Gérard, vice-président, passe de droit à la présidence l'année prochaine, et, en cette qualité, il doit administrer l'École pendant le cours de l'année 1818.

MM. les professeurs prient Votre Excellence de vouloir bien approuver ce choix.

Je suis, avec le plus profond respect, Monseigneur, de Votre Excellence, le très humble et très obéissant serviteur,

LEMOT,
Administrateur de l'École royale
des Beaux-Arts.

Bibliothèque d'Angers. Manuscrits. N° 572. Il n'y a guère que des fonctionnaires érudits à savoir de nos jours quel a été le mode de gouvernement appliqué à l'École des Beaux-Arts au commencement de ce siècle. Une lettre de

Lemot, administrateur pendant l'année 1817, précise, sur un point important, les droits du Conseil d'administration. L'École fut régie, de 1816 à 1863, par l'Assemblée des professeurs, dont le président était nommé annuellement, en vertu d'une décision du Gouvernement. Cette sanction officielle conférait au président les prérogatives d'un administrateur. Le décret impérial du 14 novembre 1863 modifia cette organisation, et l'École fonctionne, aujourd'hui encore, sous le régime de ce décret qui institua un Directeur et un Conseil supérieur d'enseignement que leurs attributions placent au-dessus de l'Assemblée des professeurs.

ESPERCIEUX

(1819)

TROIS OUVRAGES DU MAITRE NON EXPOSÉS

A Monsieur Lafolie.

Paris, le 16 juin 1819.

Monsieur,

J'ay pensé qu'il était convenable de joindre à la note de mes ouvrages, que vous avez, les trois que je vous envoye et qui n'ont pu être exposés. Un bas-relief représentant Diane et ses nymphes aux forges de Vulcain, demandant des armes pour la chasse. Il est placé au Musée Royal, salle du Candélabre. La statue de la Force : elle est placée dans la cour du palais des Députés. La statue du général Roussel destinée autrefois pour la décoration du pont de Louis XVI, vous la connaissez. Je pense, Monsieur, que vous voudrez bien avoir la bonté de joindre ces ouvrages aux autres ; je les ai faits pour le Gouvernement et ils ne sont pas exposés au Salon. C'était impossible.

Je vous prie, Monsieur, d'agréer l'assurance de mon respect. Votre serviteur,

ESPERCIEUX.

Renseigné sur l'œuvre, Lafolie veut l'être sur l'homme. Il écrit de nouveau, et le statuaire de lui répondre :

Ce 26 septembre 1819.

Monsieur,

Vous me demandez de qui je suis élève? J'ay commencé par être élève de l'Académie de Marseille, ma patrie, et j'ay eu les douze professeurs pour maîtres et un sculpteur, artiste fort inconnu. Arrivé à Paris, j'ay modellé quelque temps chez M. Bridan, et je suivis l'Académie. J'ay reçu les conseils de MM. Foucou, Berruer, Julien, Roland et de tous ceux que j'ay pu consulter, mais l'artiste qui m'a donné le plus de leçons, et les meilleures, c'est M. David, peintre. Ainsi, lorsque j'ay mis dans un livret du Salon que j'étais « élève de ceux qui m'ont donné de bons avis », j'ay dit la vérité.

Recevez, Monsieur, l'assurance de mon respect.

Votre serviteur,

ESPERCIEUX.

Bibliothèque d'Angers. Manuscrits. N° 572. — Un Dictionnaire des Artistes, préparé par Lafolie, étant demeuré inédit, il n'est pas sans intérêt de mettre au jour cette lettre qu'il tenait d'Espercieux. Le statuaire, ami de David d'Angers, qui a laissé sur lui plusieurs pages écrites[1], sollicité par Lafolie de le renseigner sur ses ouvrages, remplit le bulletin que lui avait adressé l'écrivain. Puis il compléta la liste de ses ouvrages par des notes biographiques.

Espercieux dit-il vrai? La mention dont il se fait honneur est-elle autre chose qu'une bravade d'artiste? L'administration du Salon aurait-elle accepté la note singulière dont parle le statuaire? Ouvrez le livret de 1798, à la page

1. Voy. *David d'Angers, sa vie, son œuvre, ses écrits*, etc., t. II, p. 175 à 189. Manuscrit daté de l'exil, 1852.

73 de la réimpression Guiffrey, et lisez : « Espercieux (Jean-Joseph), né à Marseille, élève de ceux qui m'ont donné de bons avis, rue Pot-de-Fer, faubourg Germain. » Quant aux hommes dont « il a reçu de bons avis », deux seulement étaient connus par l'étude de David d'Angers : Bridan et Louis David. Nous savons maintenant que Foucou, Berruer, Julien, Roland ont été les maîtres d'un jour du sculpteur Espercieux.

J.-B.-J. DE BAY PÈRE

(1822)

LES DÉBUTS D'UN SCULPTEUR

Jean-Baptiste-Joseph De Bay appartient-il sans conteste à la Belgique, son pays natal? La France n'a-t-elle aucun droit sur ce maître, chef d'une famille d'artistes qui sont nés en France? Lui-même, De Bay père, n'a-t-il pas rempli des fonctions officielles au musée du Louvre? N'était-il pas chargé de la restauration des Antiques? Ce nom de « père » qui le distingue de ses fils donne à sa mémoire un caractère vénérable. Il nous apparaît comme une sorte de patriarche dans l'École. Ajoutez à cela que le vaillant homme n'a jamais connu la lassitude. Il est mort debout, sur son escabeau de sculpteur, l'ébauchoir à la main : j'en prends à témoin son groupe de *Faustulus*, dont le bronze était exposé par lui au Salon de 1863, pendant la durée duquel mourut De Bay. Nous gardons avec soin dans notre cabinet l'esquisse originale de ce groupe. Le modèle est au musée d'Angers, où il est entré par les soins intelligents de Jules Dauban, que son tact d'artiste ne trompe jamais. Et sur le socle de ce modèle est écrit, en caractères fortement creusés :

DE BAY FACIEBAT MDCCCLXIII AETATIS LXXXIV

A la bonne heure! Voilà une verte et fertile vieillesse. La sève n'est pas tarie chez le noble artiste. Son œuvre est aussi ingénieuse, aussi spontanée, aussi jeune que si le statuaire avait quarante ans de moins. Voici précisément une seconde œuvre datée de 1822, — De Bay avait alors quarante-trois ans — c'est une page écrite, mais non sans relief.

A M. de Nast, secrétaire de la Société royale des Beaux-Arts et de Littérature à Gand.

Paris, le 21 mars 1822.

Monsieur,

J'ai reçu par M. Indrickx votre honorable lettre dans laquelle vous me parlez du bas-relief que vous me faites l'honneur de graver dans votre recueil, et sur lequel vous me demandez quelques explications.

Ce bas-relief représente la mort de Mme Ternaux-Rousseau, entourée de ses quatre enfants et de sa mère. Il est placé dans l'église d'Auteuil, près Paris [1].

Maintenant, je vais vous donner quelques détails sur moi, qui, comme vous allez voir, ne sont pas très importants.

Je suis né à Malines, le 16 octobre 1779. J'ai appris chez un nommé Van Buscum à faire des rés-de-cœur et des perles, des yeux et des bouches, enfin à dessiner une tête. J'avais treize ans lorsque ce Van Buscum partit de Malines pour aller demeurer à Alost. Me voilà donc livré à moi-même. Je connaissais un cousin peintre, plus, homme d'esprit [2]. Il me prit en amitié. J'avais vu modeler. Je fis venir de la terre. Je commençai à copier une petite figure de *Minerve* que je fis voir à quelques-uns de mes amis, qui ne la trouvèrent pas trop mauvaise et qui m'encouragèrent à continuer. Me voilà donc à faire des figures, non pas grecques ni romaines, mais de petits Savoyards qui font danser la marmotte.

1. De Bay avait exposé cet ouvrage au Salon de 1819, sous le titre *Tombeau de Caroline-Blanche Rousseau,* épouse de E.-N.-L. Ternaux (Notre-Dame d'Auteuil).

2. Van Dennieuwen Huysen.

Je pris bientôt un vol plus haut; je me lançai dans la Mythologie, et me voilà à faire tous les Dieux et Déesses de l'Olympe, et même tous les diables du Tartare, car je faisais en même temps *la Tentation de saint Antoine* pour le médecin Leclercq, et si je ne faisais pas aussi bien que Phidias ou Polyclète, je le faisais au moins plus promptement. « On travaille quelquefois avec promptitude, disait un de nos célèbres artistes, parce qu'on n'en sait pas assez pour travailler plus lentement [1]. » Quelques portraits assez mauvais, mais ressemblants, me donnèrent pas mal de vogue et une certaine réputation.

Arrivé à dix-neuf ans, avec une tête assez volcanique, je travaillais le jour pour dépenser le soir, et même la nuit. Enfin l'on me trouvait partout où il y avait de jolies femmes.

Je rêvai un jour d'aller à Paris, mais comment faire, sans fortune, sans argent! Sans argent!! J'avais quatre louis, et, à vingt ans, ne croit-on pas avoir beaucoup de talent? Je partis donc de Malines, sans trompette ni tambour, ayant seulement mes quatre louis dans ma poche, prix d'une *Minerve* que j'avais faite pour M. Lefèvre, maintenant maître de poste à Bruxelles.

Me voilà à Paris, avec une lettre pour M. Van Spaendonck, qui me fit inscrire à l'Académie de Paris, et une autre pour M. Chenard, acteur de l'Opéra-Comique, lequel j'ai prié de me laisser faire son buste. Pendant ce temps-là, mes quatre louis se fondaient, et par-dessus le marché, j'eus le malheur d'en

1. Coypel, *Discours prononcé à l'Académie* (p. 36).

perdre un. Je me vis bientôt réduit à aller quêter de l'ouvrage chez les sculpteurs en meubles, car les statuaires n'avaient à cette époque rien à faire.

La vue des statues antiques me faisait apercevoir qu'il fallait oublier ce que j'avais appris jusqu'alors. Mais comment faire, étant obligé de travailler pour vivre ?

J'avais fait connaissance d'une demoiselle pas fortunée, ni d'une grande beauté, mais de l'esprit aimable et de l'éducation : voilà tout ce qu'il me fallait [1]. Je l'épousai, puis je lui fis part que je voulais faire un voyage en Italie. Nous partîmes et prîmes la route de Nantes. Là, je trouvai un champ ouvert. Les églises ayant été dévastées par la guerre de la Vendée, il fallait les décorer à neuf.

Une maladie me fit faire le portrait de mon médecin [2]; bientôt celui du Préfet [3]. Enfin l'Évêque arrive [4] : il me commande deux statues pour sa cathédrale. Le maire [5] me commande soixante bustes pour la Bibliothèque de la ville de Nantes. Je fus obligé de faire le voyage de Paris pour avoir les masques et autres objets. Je sentis alors que j'avais une dette à payer à l'amour filial [6].

1. Les poulains les plus difficiles et les plus fougueux deviennent les meilleurs chevaux lorsqu'ils sont domptés et dressés par un écuyer habile. (Plutarque, *Vie de Thémistocle.*)

2. M. Fouré.

3. M. Letourneur.

4. M. Duvoisin.

5. M. Bertrand-Geslin.

6. Mes parents n'étaient pas heureux à Malines. C'est dans ce voyage que je les fis venir à Paris pour les emmener au sein de ma famille. Je n'ai pas eu longtemps la satisfaction de les

Je m'attachai à quelques savants. Je fis venir de Paris quelques statues moulées sur l'antique ; je les contemplai à loisir dans mon atelier. Je me nourris de la lecture des anciens : j'allai déchirer le corps de l'homme, dans les hôpitaux, pour découvrir ses ressors intérieurs, pour étudier la forme des muscles et leurs attaches. Je me fis un squelette. Je consultai le corps de l'homme vivant : voilà ce que je fis à Nantes pendant quinze ans[1].

Pendant ce laps de temps, ma femme m'avait donné huit enfants dont cinq sont vivants. J'ai cultivé leurs premiers pas dans les arts, mais bientôt je sentis le besoin de retourner à Paris et de les faire profiter des leçons des grands maîtres[2]. C'est l'ordre qu'on suit dans les études qui en assure le succès.

Me voilà donc de retour à Paris, à l'époque de l'Exposition de 1817, sans avoir rien à exposer. Je réfléchis que j'avais fait un buste de Talma, pendant son séjour à Nantes, qu'il était chez lui, avec une grande esquisse du monument que je devais exécuter pour la famille Cassin. A cette époque, le Salon n'avait plus que quinze jours à rester ouvert. Je demandai la permission d'exposer ces deux objets à M. le comte de Forbin[3] qui me le permit avec bien de l'amitié ; et ce fut pour moi une grande surprise quand, huit jours après, je reçus une médaille d'or pour mon exposition.

voir, mais du moins ils ont fini leurs derniers jours tranquilles et sans inquiétude.

1. Voyez le *Précis analytique des Travaux de la Société des Lettres, Sciences et Arts de Nantes, pendant les années 1814 et 1815* (p. 18).

2. M. Gros.

3. Le directeur des musées royaux.

Quelques jours plus tard, le Préfet de Paris [1] me commanda la statue de *Saint Sébastien ;* le ministre [2], le buste en marbre de Montesquieu, et M. Ternaux, le bas-relief en question. J'avais donc pour le Salon de 1819 ces trois objets, un buste en marbre du père du baron de Barante, un autre buste en marbre de M. Geslin, et une *Naïade*, figure d'étude, comme vous pourrez voir dans la notice du Salon de 1819. J'ai fait aussi, dans cette année, trois bas-reliefs en marbre pour le maître-autel de l'église des Missions-Étrangères, rue du Bac, représentant la *Foi,* l'*Espérance* et la *Charité.*

Après cette exposition qui me procura assez de succès, le ministre [3], me commanda la statue en marbre du chancelier de l'Hôpital, ainsi qu'un *saint Mathieu* de douze pieds, en pierre, pour la cathédrale d'Arras ; le Préfet, une *Vierge*, la Maison du Roi, un bas-relief dans la cour du Louvre, le duc de Caze, un buste en marbre du Roi. Ces objets, ainsi qu'une figure d'étude, et un buste en marbre du comte Alcide de la Rivallière, seront exposés au Salon de 1822.

Voilà, Monsieur, à peu près le cours de ma vie jusqu'à ce jour. Si vous trouvez quelque chose qui soit digne d'être inséré dans votre ouvrage, vous pouvez en disposer selon votre volonté. Si vous désirez d'autres traits de mes œuvres, pour graver dans votre recueil, veuillez me le faire savoir : je me ferai un vrai plaisir de vous les envoyer.

1. Le comte de Chabrol.
2. M. Lainé.
3. Le duc de Caze.

En attendant, je vous prie de me croire, avec la plus haute estime, votre tout dévoué serviteur,

JEAN-BAPTISTE-JOSEPH DE BAY.

Rue Saint-Germain-des-Prés, n° 4.

Cette lettre réconforte. Nulle tristesse. Un grand amour de l'art, un labeur acharné, de l'enthousiasme. Au moment où ce père de cinq enfants tient la plume, il ne soupçonne pas encore les joies qui l'attendent dans ses fils Hyacinthe, sculpteur et peintre, premier prix de Rome en peinture en 1823, à dix-neuf ans, et Jean, sculpteur, également prix de Rome en 1829. Tous trois, le père et les fils, ont leur place dans l'école française du dix-neuvième siècle. Leur œuvre est sévère et de bonne facture.

GUÉRIN

(1823)

LA JOURNÉE D'UN DIRECTEUR

DE L'ACADÉMIE DE FRANCE

A Madame Lemercier.

Rome, 18 janvier 1823.

Madame,

On m'avait déjà mandé le prix qu'a été payée une esquisse de ma *Phèdre*. Ce prix m'effraie. Je crains qu'on n'imagine que la postérité va bientôt commencer pour moi. Je la repousserai de toutes mes forces, et, si j'en juge par le moment actuel, je crois l'avoir déjà un peu éloignée : Dieu sur tout!

Quant à ma vie journalière, elle est fort peu productive. Il fait mauvais tems, les jours sont courts, je me lève tard, le déjeuner arrive promptement, et l'on mange longtemps dans cette maison-ci; quelques soins de ménage à prendre, des visites d'artistes à recevoir et à rendre, un tour de promenade, quand le soleil se montre, tout cela achève la matinée avant qu'on ait pu trop savoir comment elle a passé. Puis le dîner, puis les réunions dont je vous ai parlé, ou bien celle qui a lieu chaque soir chez le Directeur, où se réunissent les pensionnaires, ainsi qu'un grand nombre d'artistes français qui étudient à Rome. On joue à l'écarté, aux dames, aux échecs; les plus studieux dessinent. Jamais de politique; des conversations sur les arts, sur les usages et les

mœurs du pays; des comparaisons entre ce qui plaît et ce qu'on admire; déjà des regrets et quelques soupirs vers ce que l'on a quitté, car si Rome s'empare de l'esprit, jamais elle ne peut devenir maîtresse du cœur. il reste tout entier à la douce patrie...

GUÉRIN.

Guérin prit la direction de l'Académie de France en 1822. Sa *Phèdre* est connue. L'œuvre originale est au Louvre. Exposée au Salon de 1802, cette peinture a été gravée par Boucher-Desnoyers, par Filhol et par Landon. Une esquisse de ce tableau passa en vente en 1823 et fut acquise, paraît-il, à un prix élevé. Mais ce n'est pas cette incidence qui donne à la lettre de Guérin publiée ici son principal intérêt. Nous le trouvons dans le tableau plein de naturel et de bonhomie que le peintre a voulu laisser de l'une de ses journées à la Villa Médicis. Guérin écrit à Mme Népomucène Lemercier, femme de l'auteur dramatique, auteur de *Pinto*. L'autographe du peintre a fait partie de la collection Cottenet.

DANNECKER

(1824)

UN STATUAIRE ALLEMAND, ÉLÈVE DE PAJOU

A Monsieur Quatremère de Quincy, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, à Paris.

Stouttgard, ce 12 mars 1824.

Monsieur,

Vous avez bien voulu m'informer que l'Académie des Beaux-Arts, à Paris, m'a fait l'honneur de me nommer l'un de ses correspondants. Permettez que je vous prie de lui exprimer ma grande reconnaissance pour cet égard qu'elle a eu pour un artiste étranger. Je me sens heureux que mon nom ait pu acquérir un tel suffrage parmi les membres d'une Académie, qui a eu tant d'influence sur l'état des Beaux-Arts en Europe, parmi des maîtres qui font la gloire de leur pays. Je m'en félicite d'autant plus que j'ai été moi-même élève d'un membre illustre de cette Académie, M. Pajou, auquel je dois une grande partie des connaissances que j'ai acquises, et même la direction que j'ai prise pour toute ma vie. « Étudiez les antiques et suivez la nature », c'étaient ses adieux lorsque j'allais partir pour Rome. Voilà, Monsieur, la trace que j'ai suivie et qui m'a fourni les moyens d'exécuter les travaux auxquels je dois l'honneur que votre Académie a daigné me faire, et dont je vous répète mes remerciements.

Agréez, Monsieur, l'assurance de la plus haute considération avec laquelle j'ai l'honneur d'être,

Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur,

DANNECKER.

Jean-Henri de Dannecker, né à Stuttgard en 1758, devait mourir en 1841. Il fut élu correspondant de l'Académie des Beaux-Arts le 10 janvier 1824. L'honneur était mérité, car Dannecker, en ces temps lointains, s'était acquis, dès 1809, une réputation européenne avec son *Ariane montée sur une panthère*. L'œuvre est encore estimée. On en propage des reproductions. Mais ce qui nous plaît dans la lettre qui précède, c'est l'hommage rendu par Dannecker à Pajou, son maître, pendant un séjour qu'il fit en France, antérieurement à 1785. De moins sincères, de moins délicats n'auraient pas gardé envers l'honnête Pajou la gratitude dont s'honore Dannecker. Les relations du statuaire allemand avec l'Institut de France furent inopinément troublées en 1837. Le bruit de la mort du sculpteur allemand s'étant répandu, les Académiciens de Paris lui donnèrent pour successeur le sculpteur italien Finelli. Cette nomination parvint à la connaissance de Dannecker, toujours vivant. Il fallut reconnaître son droit, et Finelli, correspondant *in partibus*, ne devint possesseur de son titre qu'au décès de Rosaspina, en 1841. L'autographe de Dannecker a fait partie du cabinet Dubrunfaut.

PIERRE GIRARD

(1827)

ÉCUEILS DES AUTOBIOGRAPHIES

A Monsieur François Grille.

Le 17 novembre 1827.

Monsieur,

Dans une circulaire que vous m'avez fait l'honneur de m'envoyer, vous me faites part d'un projet d'ouvrage que vous avez l'intention de publier, et qui a pour but de faire connaître d'une manière particulière les artistes vos contemporains. En répondant à votre demande, permettez-moi, Monsieur, de vous faire part des idées que votre entreprise m'a suggérées. Vous voulez, dites-vous, vous adresser aux artistes, afin d'avoir par eux des renseignements plus positifs que ceux que vous pourriez recueillir par une autre voie ; en prenant, comme vous le faites, les noms et les adresses de chacun sur le livret du Musée, vous vous adressez nécessairement à des hommes de talent et à des hommes très médiocres. Je suppose que ce soit à un homme d'un mérite distingué, à qui vous demandez quels sont les succès qu'il a obtenus, si cet homme est modeste, il rougira de faire lui-même son apologie, et se taira sur ce point. Maintenant, c'est à un homme peu capable à qui vous demandez pareils détails, si celui-ci veut remplacer ce qui lui manque par un éloge pompeux, où il vous peindra son mérite présent et les espé-

rances qu'il donne pour l'avenir, il ne manquera pas de saisir l'occasion qui se présente, et de faire insérer une notice mensongère dans votre nouvel ouvrage. Ensuite, Monsieur, beaucoup de jeunes gens ont des tableaux au Musée de cette année, et il est probable que plus des trois quarts de ces jeunes artistes en resteront au point où ils en sont, eh bien! qu'importe au public que M. tel ou tel ait fait un tableau à telle époque et qu'ensuite on n'entende plus parler de lui! Quant aux autres, la renommée prendra soin de faire connaître leurs noms, sans qu'il y ait besoin d'un catalogue consacré à cet usage. Excusez la liberté que je prends de vous importuner par d'aussi longues réflexions, mais, pour mon compte, à peine entré dans la carrière des arts, et n'ayant encore rien produit, je me trouverais dans une position gênante, si je voyais mon nom en parallèle avec celui d'un homme de mérite.

Agréez, Monsieur, l'assurance de ma parfaite considération,

GIRARD,
Peintre.

Bibliothèque d'Angers. Manuscrits. N° 572. — Le paysagiste Pierre Girard, élève de Gros, né à Paris en 1806, obtint le second grand prix de Rome en 1833 sur le sujet *Ulysse et Nausicaa*. C'est précisément le thème qui fut imposé aux logistes de 1888, et l'on se souvient peut-être que le premier grand prix n'a pas été décerné. En 1833, Gabriel Prieur, lauréat du grand prix, était parti pour Rome. Mais revenons à Girard. Il n'avait que vingt et un ans lorsqu'il exposa pour la première fois; c'était, par conséquent, en 1827. Ses envois au Salon devaient se poursuivre jusqu'en 1872. La France, la Suisse, l'Italie l'ont tour à tour inspiré. Il a dit les grands sites, les

ruines, les herbages, usant indifféremment du pinceau, de la pierre noire ou de l'aquarelle. Cependant, la renommée du peintre n'a pas franchi de grands espaces. C'est sans doute qu'une certaine défaveur s'est attachée, on ne sait pourquoi, au paysage historique, et Girard était demeuré fidèle à ce genre! Mais il nous est permis de penser que l'homme a voulu vivre modeste, retiré, silencieux, peu curieux du bruit qu'il pourrait faire. Ce qui nous autorise à parler ainsi, c'est la lettre qu'on vient de lire et qu'il écrivit à l'âge de vingt et un ans, au lendemain de son premier Salon. François Grille avait relevé le nom de Girard sur le livret du Salon; François Grille méditait de composer un Dictionnaire des Artistes de l'École française. Il fit tenir à Girard un questionnaire engageant. Baste! de moins jeunes, de moins sages s'empressaient de remplir le cadre tracé par le biographe. Girard répondit à l'envoi de François Grille par la lettre qui précède. Elle est d'un homme.

A.-J.-B. THOMAS

(1827)

LE PEINTRE VINCENT A SON LIT DE MORT

A Monsieur François Grille.

Monsieur,

En réponse à votre circulaire imprimée, envoyée aux artistes, et par laquelle vous leur demandez des renseignements sur eux et ce qui les concerne, j'ai l'honneur de vous adresser ce qui suit :

Prénoms : Antoine-Jean-Baptiste.

Nom : Thomas.

Lieu de naissance : Paris.

Date de la naissance : 31 octobre 1791.

Maître sous lequel j'ai étudié : M. Vincent.

Lieux des études : atelier de M. Vincent ; Ecole spéciale de peinture, aux Quatre-Nations ; Musée.

Voyages : en Italie comme pensionnaire à l'Académie des Beaux-Arts, à Rome.

Époques de départ et de retour : novembre 1816 et décembre 1818.

Je devais rester cinq ans en Italie ; des soins à donner à mes affaires particulières et à ma famille me firent renoncer à trois ans de pension.

Ouvrages composés, exécutés et exposés : *les Vendeurs chassés du Temple*, tableau commandé par la Ville pour l'église de Saint-Roch ; exécuté de 1820 à 1821, exposé au Salon de 1822. Au même Salon j'ai exposé un tableau de chevalet représentant :

une Éruption du Mont-Vésuve, pendant laquelle se fait la procession de saint Janvier. Au Salon de 1824, j'ai exposé un tableau commandé par la Maison du Roi, pour le Conseil d'État, représentant : *les Seize au Parlement;* arrestation d'Achille de Harlay et des membres du Parlement. Cette année (1827), je viens de terminer le tableau qui doit faire pendant aux *Seize au Parlement*, et qui représente : *la Journée des Barricades;* Molé répondant aux factieux qui le menacent de la mort : « Quand vous me tuerez, il ne me faudra que six pieds de terre. » Les salles du Conseil d'État seront, je crois, ouvertes au public en janvier prochain; on y verra mes deux tableaux.

Pendant mon séjour en Italie, j'ai occupé quelques moments de loisir à réunir de nombreux dessins, que je considérai d'abord comme autant de souvenirs des scènes familières, des costumes et des usages du peuple que gouverne le Saint-Père. Des notes nombreuses ajoutées à ma collection en faisaient le complément. De retour à Paris, on me conseilla de publier mon recueil. Je le fis, et lui donnai pour titre : *Un an à Rome et dans ses environs.* J'ai mis près de quatre ans à cet ouvrage; il a été terminé cette année; j'en suis éditeur.

A l'âge de quinze ans, je commençai les études de dessin. J'ai été assez heureux que de remporter les prix et les médailles dans les concours de l'Académie. Le prix du « torse » ou demi-figure peinte, grandeur naturelle, m'ayant été décerné à l'unanimité par les professeurs de l'Académie, on obtint à ce sujet mon exemption de la conscription, accordée par le souve-

rain lui-même, faveur que je dois en partie aux démarches toutes paternelles de M. Vincent, mon maître, et de M. Mérimée, secrétaire général des Écoles. J'ai remporté le second prix de peinture en 1813. Cette année, le concours ayant paru assez fort pour récompenser les élèves qui avaient eu le bonheur de se signaler, on a décerné quatre prix et une mention honorable. Sur dix concurrents, cinq ont été récompensés.

En 1816, j'obtins le grand prix. Mon maître, M. Vincent, était près de quitter la vie. Il se fit porter mon tableau devant son lit et me dit d'une voix faible : « Vous allez partir pour l'Italie, à Rome vous trouverez M. Thévenin, mon élève, qui est directeur de l'Académie; les pensionnaires peintres, MM. Léon Pallière, Forestier, Picot, Alaux, sont aussi mes élèves. Vous, mon ami, êtes le dernier des élèves que j'ai faits; ainsi, tous les peintres que l'on comptera à l'Académie de France à Rome sont sortis de mon atelier. Je puis mourir content. »

Voilà, Monsieur, à quoi se borne tout ce qu'on peut dire de moi dans le Dictionnaire historique que vous rédigez et que vous allez publier. Le reste de ma vie est de trop peu d'importance pour en occuper le public, et c'est déjà beaucoup de vouloir bien lui mettre mon nom sous les yeux; je sens tout l'honneur que vous voulez bien me faire, et vous en exprime mes remerciements.

Agréez, Monsieur, mes civilités très respectueuses,

THOMAS.

Rue Neuve et place Saint-Georges,
nouveau quartier d'Antin.

On ne se souvient plus guère aujourd'hui du peintre Antoine-Jean-Baptiste Thomas, mort en 1834, à quarante-trois ans, après avoir produit un assez grand nombre de tableaux d'histoire. Le renom de cet artiste laborieux n'a point survécu au mouvement de 1830. La lettre que nous publions renferme quelques lignes curieuses sur Vincent. Adressé à François Grille, dans le but de l'aider à la composition de son *Dictionnaire des Artistes*, l'autographe qu'on vient de lire est conservé à la Bibliothèque d'Angers.

MADEMOISELLE MARS
(1828)
CÉLIMÈNE EN SUPPLIANTE

Au comte Turpin de Crissé.

Ce 21 août 1828.

Monsieur le comte,

Je viens de recevoir la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire, et je m'empresse d'y répondre. Mon congé, il est vrai, est expiré le 15, et comme je mets une exactitude scrupuleuse à remplir mes devoirs, je serais déjà à Paris, si je n'avais écrit, il y a huit jours, à M. Albertin, pour le prier de m'obtenir une prolongation jusqu'au 1er septembre. Voici les raisons qui me la faisaient demander : Je pouvais très facilement remplir, dans l'espace de deux mois, les engagements que j'avais contractés. Mais, à Londres, j'appris l'événement affreux qui venait de frapper ma famille. Un malheur si inattendu réveillant en moi de douloureux souvenirs, je restai plusieurs jours hors d'état de jouer. J'aurais voulu, dès ce moment, revenir à Paris, mais le directeur eût été obligé de rendre l'argent d'une souscription considérable; il s'opposa formellement à mon désir; il me fallut donc continuer mes représentations.

Pour me rendre à Lyon, il fallait passer par Paris; je n'y restai qu'un jour, pour aller embrasser ma sœur, et pleurer avec elle la fille qu'elle venait de perdre, et que je regardais comme la mienne. J'arri-

vai à Lyon très promptement, et la fatigue du voyage, le chagrin, le bouleversement que je venais d'éprouver me rendirent bien malade. Je ne pus commencer mes représentations qu'au bout de quatre jours. M. Singier, directeur du théâtre de Lyon, avait depuis longtemps annoncé à ses abonnés qu'il avait traité avec moi; je ne pouvais donc pas lui proposer de rompre mon engagement, le résultat de cela aurait été beaucoup de bruit, et la perte du directeur.

Toute malade que j'étais, je jouai; mais, quoique pressant mes représentations, je vis qu'il me serait impossible d'avoir fini au 15. Sachant M. de La Rochefoucauld absent, je crus que je devais m'adresser à M. Albertin, et je lui écrivis pour lui demander de m'obtenir, des membres du Comité de la Comédie française, cette prolongation que je demande aujourd'hui à vous, Monsieur le comte. Pour justifier cette faveur que je sollicitais, je rappelais à M. Albertin que n'étant forcée qu'à jouer dix représentations par mois, souvent on m'en demandait douze, quatorze, et quelquefois quinze, et que jamais je ne refusais. Depuis la mort de Talma. surtout, mon travail à la Comédie a été très suivi et fatigant. Les registres sont là pour certifier ce que je dis. Une fois rentrée, mon temps appartient tout au théâtre, et jamais je ne demande, ou ne prends, pour raison de santé, ou sous tout autre prétexte, de ces petits congés de huit ou quinze jours, qui, en se renouvelant, font des mois au bout de l'année; ce qui arrive fréquemment à la Comédie. Je joue toujours dans deux pièces. Enfin, Monsieur le comte, il me semble que je ne

ferais pas plus si j'étais une aspirante au titre de sociétaire. Ensuite, tous mes rôles, à une très petite exception, sont doublés, ou peuvent l'être. On va jouer deux ouvrages nouveaux dans lesquels je ne suis pour rien; il serait possible même qu'étant à Paris, je fusse forcée de me tenir tranquille; je vous demande donc cette grâce, et j'espère, Monsieur le comte, que vous ne me la refuserez pas. M. Albertin peut mieux que personne vous dire que je puis rendre au centuple ce que je recevrai dans ce moment; puisque souvent je donne au-delà de ce que je dois. J'espère qu'on ne me tiendra pas rigueur, et je sollicite à la fois votre justice et votre intérêt, auquel je serai heureuse de devoir quelque chose.

Je vous demande grâce pour cette longue lettre, mais il était nécessaire de vous instruire de quelques détails que peut-être ignoriez-vous?

Daignez agréer, Monsieur le comte, l'assurance de ma haute considération,

Mars.

Cabinet Turpin de Crissé. — Lancelot-Théodore, comte Turpin de Crissé, peintre et collectionneur, membre libre de l'Académie des Beaux-Arts, remplit sous la Restauration les fonctions d'inspecteur général des Beaux-Arts. C'est à lui que s'adresse Mlle Mars dans la lettre qui précède. L'artiste est à Lyon. Elle a quitté Paris pour se rendre à Londres, au milieu de juin, en vertu d'un congé régulier. Elle avait joué, le 9 juin, le rôle de Suzanne du *Mariage de Figaro*. C'est à Londres que l'artiste, déjà très douloureusement atteinte par la mort de sa propre fille, apprit la mort de sa nièce Georgina, fille de Mars l'aînée. Sa santé souffrit de ce deuil. Elle dut, toutefois, tenir ses engagements et donner à Londres les

représentations promises. De Londres, il lui fallut se rendre à Lyon, en traversant Paris. Elle se garda de laisser soupçonner sa présence à Paris par le baron Taylor, administrateur de la Comédie-Française. Quand on apprit au théâtre qu'elle avait quitté Londres, elle était à Lyon. C'est là qu'une lettre sévère d'Hyacinthe Albertin, directeur de la scène à la Comédie, l'homme de confiance de Taylor, enjoignit à Mars de rentrer. Son congé avait pris fin le 15 août. L'artiste essaye de fléchir Albertin. Peine perdue. Elle écrit alors à l'inspecteur général des Beaux-Arts. M. Georges Monval, archiviste de la Comédie-Française, à qui nous avons demandé quelles pouvaient être les deux pièces en préparation, au mois d'août 1828, dans lesquelles Mlle Mars n'avait aucun rôle, veut bien nous dire, avec son obligeance connue de tous, que ce dût être *Olga ou l'Orpheline moscovite*, d'Ancelot (jouée le 15 septembre) et *Walstein*, de Liadières (jouée le 22 octobre), à moins qu'il ne s'agisse des *Intrigues de cour*, de Jouy, dont la représentation eut lieu le 8 novembre. Mlle Mars ne joua pas dans ces pièces, mais elle était de retour avant le 8 septembre. Elle parut, ce jour-là, dans le *Mariage d'argent* et *les Fausses Confidences*. Sa première création, après sa rentrée, fut le rôle de la duchesse dans la comédie d'Antony Béraud, *la Duchesse et le Page* (25 novembre 1828). Les détails qu'elle donne au comte Turpin de Crissé sur la fréquence de ses représentations à la Comédie, sur le bon vouloir dont elle fait preuve en toute circonstance, dénotent une nature franche et sans morgue. Célimène, pour elle, était un rôle : rien de plus. Il y a plaisir à le constater.

F. HÉROLD

(1828)

LES ÉTATS DE SERVICE D'UN MUSICIEN

Au comte Turpin de Crissé.

Paris, le 8 octobre 1828.

Monsieur le comte,

La bienveillance soutenue que vous m'avez toujours montrée, m'enhardit à implorer, aujourd'hui, votre appui protecteur auprès de M. le vicomte de la Rochefoucauld, au sujet de la demande que je lui adresse de la décoration de la Légion d'honneur. Puissiez-vous ne pas trouver ma prière trop importune.

En 1823, pour le retour d'Espagne de Monseigneur le Dauphin, je fus chargé, avec Auber, de composer la musiqûe de *Vendôme en Espagne*. Cet ouvrage, après un succès d'enthousiasme à l'Opéra, honoré de la présence de la famille royale, fut ensuite représenté à la cour, devant S. M. Louis XVIII, qui daigna, après la représentation, nous adresser des paroles pleines de bonté. A cette époque, je fus proposé pour la décoration. En 1827, j'eus deux ouvrages qu'on jugea dignes d'être représentés au grand théâtre des Tuileries : *Marie*, opéra en trois actes, et le ballet de *Joconde*. J'avais déjà eu le bonheur de composer, avec Boïeldieu, en 1816, *Charles de France*, pour le mariage de feu monseigneur le duc de Berry, et seul, le *Roi René*, pour les fêtes du couronnement de S. M. Charles X.

Monsieur le comte, votre protection éclairée s'étend sur toutes les branches des beaux-arts. Les compositeurs n'ont pas été très favorisés. Pas un seul pensionnaire-musicien de l'école de Rome n'a obtenu la croix, et presque tous les pensionnaires-peintres sont décorés. MM. Chérubini, Lesueur, Berton et Boïeldieu ont fait, pour moi, à deux reprises et par écrit, la demande de cette faveur, et c'est, je pense, le peu de croix accordées à la musique, qui me prive d'une récompense à laquelle j'attache un prix indicible.

J'ai fait dix-huit ouvrages représentés sur les théâtres royaux, et sept ont eu du succès. Quelques-uns ont obtenu plusieurs centaines de représentations, et sont traduits et joués en pays étrangers. J'ai fait aussi un grand nombre de compositions instrumentales, qui m'ont mérité l'estime de nos grands maîtres.

Depuis 1815, à mon retour de l'école de Rome, j'ai été attaché au Théâtre royal Italien, et, depuis 1826, à l'Académie royale de musique; ce qui me fait treize ans de service actif. J'ai fait, par ordre du ministère de la Maison du roi, pour choix et engagements de premiers sujets, en 1821, un long voyage en Italie et en Allemagne, pendant lequel j'ai engagé Mmes Pasta, Bonini; MM. Juchelli, Galli, etc., etc. Récemment, mon petit voyage à Bordeaux vous a prouvé combien j'attache de prix à être agréable à l'Administration. Dans toutes ces circonstances, j'ai été honoré de l'estime et de la confiance illimitée de mes chefs.

Pardonnez-moi, Monsieur le comte, de vous entretenir si longtemps de moi et de mes ouvrages, mais j'espère que vous voudrez bien m'excuser en pensant

que dans les Arts l'émulation est tout. L'an passé, j'éprouvai une mortification qui altéra longtemps ma santé : j'eus la peine de voir mon nom dans tous les journaux, et de recevoir les compliments de tous les artistes, comme étant décoré, et rien n'était plus faux. Je ne sais à quelle personne officieuse je dus cette cruelle marque d'amitié, mais j'en conçus un chagrin extrême, et l'on m'assura que j'étais le premier sur une liste qui, apparemment, n'avait pu être adoptée.

Monsieur le comte, j'implore de votre bonté de vouloir bien accueillir ma prière avec un peu d'intérêt, et de me favoriser d'une parole bienveillante auprès de M. le vicomte, qui sait apprécier vos recommandations.

J'ai l'honneur d'être, Monsieur le comte, avec le plus profond respect, votre très humble et très obéissant serviteur,

HÉROLD.

Cabinet Turpin de Crissé. — Il faut parfois plaider sa propre cause. Hérold se rendit compte de cette nécessité, et il n'eut pas tort. Sa lettre est du 8 octobre. Il demande la décoration. Il l'obtiendra le 3 novembre. A la vérité, l'auteur de *Marie* et du *Roi René* n'est pas encore l'auteur de *Zampa* et du *Pré aux clercs*. Mais Hérold a conscience de sa valeur; c'est d'ailleurs à lui que la France est redevable de la Pasta, dont le public est idolâtre depuis 1821, et qui n'est pas encore supplantée par la Malibran. Celle-ci, en effet, ne vint à Paris que dans les premiers mois de 1828, et débuta dans le rôle de *Sémiramis*, à l'Opéra, au bénéfice de ce même Galli, amené d'Italie par Hérold. Le succès de la Malibran fut réel ; il n'était pas encore incontesté. Hérold est donc fondé à se réclamer de la

Pasta, pour se faire bien venir de Turpin de Crissé, inspecteur général des Beaux-Arts. Et celui-ci fut bien inspiré en cédant aux instances du compositeur, qui devait mourir prématurément au début de 1833.

DAGNAN

(1828)

LA LOIRE VUE PAR UN ARTISTE

A François Grille:

Paris, 8 novembre 1828.

Monsieur,

Me voilà de retour à Paris, et il me tarde d'avoir l'honneur de vous revoir, mais l'état de convalescence dans lequel je suis arrivé, après une maladie à laquelle j'ai failli succomber à Nantes, exige que je prenne quelques jours de repos avant de pouvoir sortir : ce sont les ordres exprès de mon docteur.

J'espère néanmoins avoir l'avantage d'aller vous voir à la fin de la semaine, vendredi ou samedi ; je serai heureux de pouvoir vous réitérer, de vive voix, combien j'ai eu à me louer des personnes auxquelles vous aviez bien voulu m'adresser dans mon voyage, notamment de M. votre frère, dont l'obligeance et la bonté m'ont pénétré de reconnaissance, et de ce bon docteur Tréluyer, qui m'a prodigué dans ma maladie les soins d'un ami, d'un parent, et auquel je dois d'être encore de ce monde.

J'avais voulu profiter, avec trop d'ardeur, des beaux jours qui ont succédé à deux mois consécutifs de pluie et de mauvais temps. J'ai failli payer bien cher l'excès de travail auquel je m'étais livré. Heureusement encore que mes croquis des *Bords de la Loire* [1] étaient terminés quand cette cruelle maladie

1. On peut voir dans l'*Œuvre de Dagnan*, au département

m'a atteint, et j'avais rempli le principal but de mon voyage. Le portefeuille que je remporte est plus pittoresque et plus varié que je ne l'avais cru d'abord. Il me tarde d'en avoir vos bons avis, et que mes efforts puissent mériter vos suffrages. C'est surtout à Angers, et depuis Angers jusqu'à Nantes, que les sites sont neufs, délicieux, et que j'en ai été ravi. On ne se doute pas à Paris de l'aspect pittoresque, ossianique même de la ville d'Angers; la vue de la Basse-Chaîne est un des plus beaux sites que j'aie vus de ma vie.

Adieu, Monsieur, il me tarde d'être vieux de quelques jours pour avoir l'honneur de vous voir.

Croyez à l'assurance de mes sentiments les plus distingués.

Votre dévoué serviteur,

I. DAGNAN.

Bibliothèque d'Angers. Manuscrits. N° 1048. — Isidore Dagnan, dont Gabet se contente de dire : « Il tient atelier et fait pendant l'hiver un cours de perspective appliquée au paysage », est redevable à François Grille d'un profil plus vivant : « Il boîte, a dit Grille, il a une jambe plus courte que l'autre; mais il n'en fait pas moins son chemin. Il a de l'esprit, ne manque pas de talent, travaille beaucoup : ce sont là de bons moyens de faire fortune. » L'artiste a-t-il fait fortune? Je ne puis le dire, mais sa plume était vive, spirituelle, correcte et colorée comme son pinceau. Dagnan est un paysagiste. Il préparait, en 1828, un album sur *les Bords de la Loire*. Le 30 juillet, il écrivait de Chinon, le 1er septembre, de

des Estampes de la Bibliothèque nationale (cote D, c. 140 a), 48 lithographies se rattachant aux bords de la Loire.

Clisson, deux lettres assez développées qu'il adressait à Grille. On les peut lire au tome II des *Autographes de savants et d'artistes*. Le 8 novembre, il datait de Paris cette nouvelle lettre à son ami. Elle ne sera pas sans intérêt pour le biographe de Dagnan, si Dagnan a jamais un biographe.

DAVID D'ANGERS
(1828)
DES RELATIONS DE L'ARTISTE
ET DE L'HOMME DE LETTRES

De 1823 à 1830, des premières *Odes* à *Hernani*, Victor Hugo a été un prestigieux chef de groupe. Écrivains, poètes, artistes, pour peu qu'ils eussent de l'audace et quelque tempérament, se rallièrent autour de lui. De ce nombre, furent Nodier, de Vigny, Sainte-Beuve, les Deschamps, Alexandre Dumas, Gustave Planche, Musset, les Johannot, les Devéria, Eugène Delacroix, Paul Foucher, Victor Pavie, Taylor, d'Ortigue, Alphonse Rabbe, Louis Boulanger, Lamartine, David d'Angers...

Nous renonçons à les nommer tous.

Aussi bien, il en est plus d'un qui, pour des raisons diverses, déserta le salon du poète de *Cromwell*. Gustave Planche, Sainte-Beuve, Musset, et d'autres encore, ne se retrouveront pas dans l'hôtel historique de la place Royale, où Victor Hugo viendra demeurer après 1830. Là, dans les vastes appartements habités jadis par le maréchal de Lavardin, ancien compagnon d'enfance de Henri IV, et, plus tard, par Marion Delorme, l'entourage de l'auteur d'*Hernani* différa de ce qu'il avait été rue Notre-Dame-des-Champs. Mais Lamartine et David d'Angers sont restés fidèles à Victor Hugo.

* * *

Lamartine, dont les *Méditations* avaient fondé la renommée en 1820, était pour Victor Hugo non pas un disciple, mais un devancier, un émule, presque un maître. Tous deux marchaient de pair. Ils avaient distancé les lyriques des premières années du siècle. Ils étaient, l'un comme l'autre, autant rénovateurs que novateurs. Victor Hugo, dans *le Conservateur littéraire*. avait applaudi, dès la première heure, aux *Méditations* de Lamartine : « Voici donc enfin, avait-il dit, des poèmes d'un poète ; des poésies qui sont de la poésie. » Au moment où il traçait ces lignes, Hugo avait dix-huit ans et Lamartine trente ans. Ce qui n'empêche pas Hugo de le prendre sur un ton protecteur avec l'auteur du *Lac* : « Courage, jeune homme, lui dit-il. Vous êtes de ceux que Platon voulait combler d'honneurs et bannir de sa république. » Peu de temps après, le duc de Rohan conduisait chez Victor Hugo « un jeune homme grand, à la tournure cavalière. C'était M. de Lamartine. »

Celui-ci, attaché à l'ambassade de Florence, passait peu de temps en France. Toutefois, c'est de Saint-Point qu'il écrit à Hugo : « Depuis quelques jours, je fais des vers, cela me console. Je vous en enverrai incessamment quelques centaines... L'ode vous sera dédiée, ainsi dédiez-moi la vôtre quand elle sera faite. Que nos noms confondus apprennent à l'avenir — si nous allons si loin — qu'il y a des poètes qui se sont aimés. »

Hugo devança le solitaire de Saint-Point. Son ode à M. Alphonse de L... est la première du troisième

livre des *Odes et Ballades*. L'auteur s'efface volontiers devant son émule. Tu le sais, lui dit-il,

Tu le sais, pour mon cœur, ami de toute gloire,
Les triomphes d'autrui ne sont pas un affront.
Poète, j'eus toujours un chant pour les poètes;
Et jamais le laurier qui pare d'autres têtes
Ne jeta d'ombre sur mon front!

La réponse de Lamartine est un appel à la rêverie, au *far niente* dans quelque solitude champêtre, loin du bruit, loin des villes, où la poésie serait le seul aliment de l'esprit :

Fuis ces chants de bataille
Où l'insecte pensant
S'agite et se travaille
Autour d'un brin de paille
Qu'écrase le passant.

Sages préceptes, excellemment exprimés, mais que ni l'un ni l'autre des deux poètes n'était capable de mettre en pratique. Un égal besoin de combativité les appelait à l'action.

Dans le commentaire de ses stances, rédigé quelque vingt ans plus tard, Lamartine écrira :

« Je ne sais quel jour de quelle année, vers 1824, je vis arriver Victor Hugo à Saint-Point, accompagné de sa femme, alors dans la première fleur de sa beauté, d'un petit enfant et de Charles Nodier, qui commençait déjà à vieillir. Ils allaient en Suisse ou en Italie. Ils s'arrêtèrent quelques jours dans ma retraite. Victor Hugo, Nodier et moi, nous passâmes le temps à errer dans les montagnes. Mes deux hôtes

laissèrent à Saint-Point un parfum de poésie et d'amitié. Depuis lors, Nodier, plante alpestre du haut Jura, qui n'a jamais pu se bien acclimater à Paris, est mort. Victor Hugo a vécu, grandi et grandit encore. Nous sommes restés amis : nous le serons, je crois, toujours. Il n'y a point de petitesse dans sa nature. Les rivalités sont des petitesses : Hugo ne les connaît pas. C'est un grand signe pour lui. »

*
* *

L'origine des relations de David d'Angers avec Victor Hugo fut très différente. Victor Pavie, un jeune homme de dix-neuf ans, à l'intelligence supérieure, à l'âme enthousiaste, habitait Angers. Il avait publié quelques poésies dans un recueil local. Les *Odes et Ballades* l'exaltèrent. Son père, Louis Pavie, écrivain lui-même de réelle portée, adressa les essais de Victor au poète des *Deux Iles*. Il reçut en retour, le 5 janvier 1827, cette lettre de Victor Hugo :

« Dites bien, Monsieur, à votre jeune aiglon, à votre Victor, qu'il est un autre Victor ici qui lui envierait bien, si l'envie se mêlait à l'affection, le beau chant sur la *Mort du peintre David*, *le Juif*, *la Mer* et *le Lac*, composition ingénieuse et inspirée, et surtout sa ravissante élégie de *l'Enfant*. Dites-lui, à lui, qu'il ne cache pas *sa tête sous son aile* ; son aile est faite pour planer dans le ciel, et sa tête pour contempler le soleil.

« Si ses *dix-huit ans* accordaient quelque droit de conseil à mes *vingt-cinq ans* (car j'y touche), je n'aurais à lui adresser que des recommandations purement matérielles. Je lui dirais d'être encore plus

sévère sur la richesse de la rime, cette seule grâce de notre vers, et surtout de s'efforcer presque toujours de renfermer sa pensée dans le moule de la strophe régulière. Il peut changer de rythme aussi souvent qu'il le voudra, dans la même ode, mais qu'il y ait toujours une régularité intime dans la disposition de son mètre. C'est, selon moi, le moyen de donner plus de force à la pensée, une plus large harmonie au style et plus de valeur à l'ensemble de la composition. Du reste, je ne lui donne ceci ni comme des lois, ni comme des règles, mais comme des résultats d'étude, bonne ou mauvaise, sur le génie de notre poésie lyrique. Chez lui, la pensée n'a rien à faire qu'à se développer librement : je donne quelques conseils à l'artiste, mais je les soumets au poète. »

Quelques mois plus tard, Victor Pavie étudiait le droit à Paris. Son père était lié avec le statuaire David. Celui-ci, déjà âgé de quarante ans, fut chargé d'exercer une sorte de patronage sur le fils de son ami. Or, ce fut l'étudiant qui introduisit l'artiste chez Victor Hugo.

*
* *

Cet enchaînement de faits ne fut que l'occasion de la rencontre. Elle était inévitable. D'invincibles affinités attiraient l'un vers l'autre le statuaire et le poète. Leurs natures aimantées devaient se joindre tôt ou tard. A peine eurent-ils échangé quelques impressions, qu'un lien s'établit entre eux. David se sentit dans son milieu parmi les hôtes de Victor Hugo.

Un soir d'automne, Lamartine vint lire chez Victor

Hugo plusieurs pages de ses *Harmonies*, dont il projetait la publication. David et Victor Pavie étaient présents. L'artiste a consigné le souvenir de cette lecture dans ses notes.

« Hier, écrit-il, Lamartine a lu des vers chez Hugo. Il faisait presque nuit ; cependant le ciel gardait encore une suffisante clarté. Lamartine s'était adossé à la fenêtre. Sa tête se détachait en silhouette sur le ciel, qui lui servait de fond. Il semblait une statue de bronze, et parfois on eût dit qu'il allait prendre place parmi les astres. »

David n'avait pas attendu au lendemain pour fixer le profil distingué de Lamartine.

Sans rien perdre de la lecture qui le captivait, il chercha furtivement son crayon et une feuille de papier. O méprise énervante ! Il n'avait pas sur lui son carnet. Ses doigts ne saisirent dans sa poche qu'une enveloppe de lettre. Il en détacha tant bien que mal les bords repliés, et, se servant de l'intérieur du papier comme il eût fait d'un carré de bristol, il esquissa la tête inspirée du lecteur. Le précieux croquis est entre nos mains. La légende *Lamartine dessiné un soir chez Hugo* est tracée par David au-dessous du profil.

Dès cet instant, l'artiste avait résolu de modeler le buste de Lamartine.

Victor Pavie nous a transmis les réflexions du statuaire au retour de cette soirée mémorable passée chez Hugo : « David traduisait en prose, écrit Pavie, dans sa prose expressive et ardente, cette comparaison de la gloire avec la lune qu'un enfant veut étreindre à son lever sur le coteau... — Et le timbre

de sa voix, ajoutait l'artiste en se complaisant aux émotions de cette lecture ! et son œil rêveur ! et ce front sur lequel les reflets de la lampe (il avait fallu renoncer à la lumière du dehors) semblaient se changer en ceux de l'astre qu'il évoquait ! Oh ! que buste je lui destine ! Il l'a bien gagné, il l'aura. »

* * *

Cet enthousiasme était-il motivé ? Lamartine avait-il produit sur les hôtes du salon de Victor Hugo une impression aussi vive que celle qu'il laissait dans l'âme des deux angevins ? Nous avons le droit de le penser. D'après les confidences de Victor Pavie, il nous a été aisé de découvrir la comparaison poétique qui avait frappé David. Elle se trouve dans la quatorzième Harmonie du livre II, intitulée : *Souvenirs d'enfance*. La page est superbe ! Que l'on en juge :

L'auteur s'entretient avec un ami et rappelle les illusions, cortège inséparable de la vingtième année :

A cet âge enivré, la gloire est à nos yeux
Ce qu'à l'œil des enfants qui regardent les cieux
Est l'astre de la nuit, dont l'orbe, près d'éclore,
Au sommet qu'il franchit semble toucher encore.
L'un d'eux, quittant ses jeux pour la douce splendeur,
Croit que, pour s'emparer du disque tentateur,
Et pour se revêtir de la lueur divine,
Il n'a qu'à faire un pas sur la sombre colline :
Il s'avance, l'œil fixe et les bras entr'ouverts ;
Et le globe de feu suspendu dans les airs,
Comme pour prolonger sa crédule espérance,
A hauteur de la main un moment se balance.
Il monte ; mais déjà, dans l'azur étoilé,
Quand il touche au sommet, l'astre s'est envolé,

Et fuyant dans le ciel, de nuage en nuage,
Est aussi loin, déjà, des monts que de la plage.
Confus de son erreur, il revient sur ses pas ;
Et les fils du hameau qui sont restés en bas,
Occupés à choisir des fleurs au sein des plaines,
Ou des cailloux polis dans le lit des fontaines,
Sans songer à cet astre, objet de ses regrets,
Au fond de la vallée en étaient aussi près.

Que l'on se reporte par la pensée à 1828 ; que l'on reconstitue la scène, le milieu dans lequel ces vers furent lus par leur auteur, dont la voix, tour à tour suave ou vibrante, allait à l'âme, et l'on comprendra l'impression qu'ils laissèrent chez David.

L'artiste se tint parole. Lamartine eut son buste dès 1829. Le front haut, le nez aristocratique aux ailes amincies, les lèvres fines donnent au visage son caractère d'exquise distinction. Les cheveux, relevés en mèches bien fournies, rayonnent comme des flammes autour des tempes. La tête légèrement posée en arrière, avec une inclinaison peu sensible de gauche à droite, Lamartine est dans l'attitude de l'homme resté sous le charme d'une musique évanouie. Un dernier vers vient d'expirer sur ses lèvres, et l'oreille frémissante demande aux ondes sonores si la cadence du rythme n'a point souffert du poids de la pensée.

Lamartine, dans son buste, est encore le lecteur du salon de Victor Hugo.

*
* *

Mais David revient de Londres, où il est allé solliciter, sans succès, l'honneur de modeler le buste de Walter Scott. Il partira tantôt pour Weimar, à la

poursuite du buste de Gœthe. Victor Pavie l'accompagnera et sera, vers 1870, le chroniqueur de ces glorieux exodes. Eugène Delacroix, Delphine Gay, Mme Tastu, Mme Pasta. Mérimée, de Vigny, Boulanger et Victor Hugo ont déjà posé devant le sculpteur. Leur médaillon, vivant, expressif, idéalisé, est entre leurs mains. Celui de Hugo, dont le diamètre réduit contraste avec le renom bruyant du modèle, a toutes les séductions de la jeunesse et de l'intelligence.

*
* *

Les années s'écoulent. David d'Angers et Victor Hugo sont liés d'une étroite amitié. L'artiste offre au poète un exemplaire en bronze de toutes ses médailles, au fur et à mesure qu'elles sortent des mains du fondeur. C'est ainsi qu'un jour Victor Hugo en possédera plus de sept cents !

L'heure est venue pour David de sculpter le buste du poète. L'amitié, l'estime ne l'aveuglent pas. Il écrit à Louis Pavie : « J'ai enfin commencé le buste de notre Hugo ; je vais faire tout ce qui dépendra de moi pour tâcher de laisser une œuvre digne de l'admiration que j'ai pour son génie. Il est temps d'entreprendre ce travail, car il y a déjà lutte entre les diverses parties de son visage. Le bas devient presque aussi large que le front. »

Nous avons peine à prendre cette appréciation à la lettre. Le buste, avec indication de vêtement, est de toute puissance. Le front olympien du poète revêt, sous la main du statuaire, l'ampleur et la sérénité pensive qui conviennent au génie. Et avec quelle simplicité le statuaire n'a-t-il pas modelé cette effigie !

*
* *

David s'inspire du profil de Victor Hugo, sculpté par lui sur le monument du général Foy, et il exécute un second médaillon du poète, de proportions plus grandes que la médaille de 1828.

Ce quadruple hommage ne lui suffit pas. Au buste-portrait, il fera succéder le buste-apothéose. Victor Hugo, dépouillé de tout vêtement qui rappelle une date, sortira, les tempes laurées, de l'atelier du sculpteur !

Ici, ce n'est plus l'ami, ce n'est plus le contemporain que David place sous nos yeux, c'est le poète, victorieux des siècles, planant plus haut que sa nation, plus haut que les hommes qui l'ont fait grand, et auxquels survivra son œuvre. Ce marbre éloquent et apaisé est comme une évocation du génie, une synthèse de la pensée.

Voici en quels termes s'exprima l'artiste lorsqu'il fit porter son travail à Mme Victor Hugo :

« Recevez, je vous prie, avec bienveillance, le buste de votre illustre mari. Donnez un asile à cet ouvrage que je quitte à regret, car je sens combien il est loin de réaliser ce que mon admiration pour un noble et puissant génie m'a toujours inspiré ; je serais cependant heureux que vous voulussiez bien voir dans cette production les efforts de l'ami ; si la réussite n'a pas répondu à la haute idée qu'il a du modèle, vous le jugerez avec indulgence en faveur du motif qui l'a inspiré.

« La couronne de lauriers que j'ai fixée, pour les siècles et à l'insu d'Hugo, n'est point une flatterie. Un républicain s'incline devant le génie, mais il ne

le flatte jamais. En mettant sur ce buste le signe décerné aux grands hommes, je crois être l'interprète des nombreux admirateurs du poète immortel. L'avenir confirmera la pensée du statuaire. »

Ces lignes furent tracées en 1842. Elles ont un caractère prophétique. Le glorieux centenaire de Victor Hugo a justifié la prédiction de David.

Lorsque le poète eut pris le chemin de l'exil, ce buste lauré donna lieu à une curieuse lettre dont nous possédons l'original, écrit sur papier pelure. En voici le texte :

« Marine-Terrasse, 26 avril 1854.

Cher grand David,

« J'ai reçu votre bonne et noble lettre avec la page si intéressante qu'elle contenait; je suis heureux que le livre ait été à votre cœur. Cher ami, enviez-moi, enviez-moi tous, ma proscription est bonne, et j'en remercie la destinée. En ces temps-ci, je ne sais pas si proscription est souffrance, mais je sais que proscription est honneur. O mon sculpteur, un jour vous m'avez mis une couronne sur la tête et je vous ai dit : pourquoi? Vous deviniez la proscription. A ce propos, ce chef-d'œuvre, je vous le remets et vous le confie. Je n'ai plus de chez moi, le buste est chassé comme l'homme. Ouvrez-lui votre porte. J'espère qu'un de ces jours, bientôt peut-être, j'irai le chercher chez vous. En attendant, gardez-le-moi. Gardez-moi aussi votre vaillante et généreuse amitié.

« Je vous serre la main, poète du marbre.

« Victor Hugo. »

Le marbre, « chassé comme l'homme », rentra chez le poète à son retour en France. On nous dit qu'il a pris place à l'Institut. Regrettons-le. L'Institut n'a pas de salles qui soient ouvertes au grand public. Les marbres, rappelant des immortels, y sont entassés comme dans une catacombe. C'est au Louvre, sans cesse visité, qu'est la place marquée du buste-portrait et du buste-apothéose de Victor Hugo, parce que ces œuvres sont l'interprétation supérieure de la tête caractéristique d'un homme de génie, observée sous des aspects différents, et parce que ces marbres sont sortis des mains d'un maître puissant, le plus habile, en son temps, à vêtir d'un manteau d'âme ses vivantes effigies.

Victor Hugo demeura-t-il insensible aux preuves magnifiques de l'amitié que lui gardait David ? Non certes ! Ouvrez les *Feuilles d'automne*. L'ode *A M. David, statuaire* renferme des strophes de haut lyrisme. Tout le monde a lu cette apostrophe fameuse :

Fais de nos cités des Corinthes !
Oh ! ta pensée a des étreintes
Dont l'airain garde les empreintes,
Dont le granit s'enorgueillit !
Honneur au sol que ton pied foule !
Un métal dans tes veines coule ;
Ta tête ardente est un grand moule
D'où l'idée en bronze jaillit !

Ces vers sont de juillet 1828. Douze ans plus tard, en avril 1840, Hugo dédiait, dans les *Rayons et les Ombres*, au statuaire David, les plus belles pages peut-être qu'un poète ait tracées sur l'esthétique du

sculpteur. Et, après un exposé lumineux de l'art, Hugo conclut :

Voilà ce que tu sais, ô noble statuaire!
Toi qui dans l'art profond, comme en un sanctuaire,
Entras bien jeune encor pour n'en sortir jamais ;
Esprit qui, te posant sur les plus purs sommets,
Pour créer ta grande œuvre, où sont tant d'harmonies,
Pris de la flamme au front de tous les fiers génies!

Hugo garda fidèlement la mémoire de l'artiste, et lorsqu'en 1880, M. Louis-Noël eut sculpté la statue de David pour la ville d'Angers, le poète écrivait à M. Robert David fils : « Votre lettre m'émeut. Il faut une impossibilité absolue pour me priver d'être mêlé à tous ceux qui vont saluer ce puissant esprit, ce vaillant cœur, cette gloire! David honorera ce siècle. »

Ces souvenirs portent un enseignement. Il est bon que l'artiste, qui n'a pas le loisir de se pénétrer des lettres, vive dans l'intimité du poète et de l'écrivain. Les impressions reçues et fécondées qui lui viennent de ce contact peuvent faire de lui un maître, alors que, solitaire, il risquerait de n'être rien de plus qu'un habile praticien.

BOSIO

(1829)

GRATITUDE D'ARTISTE

Notre lecteur a peut-être vu dans la Chapelle expiatoire le groupe de Bosio consacré à la mémoire de Louis XVI, faisant pendant au groupe de Marie-Antoinette dû au ciseau de Cortot.

La lettre qui suit nous donne la date de l'achèvement du groupe de Bosio.

Paris, le 14 janvier 1829.

A Monsieur Grille, chef de la 3e Division au Ministère de l'Intérieur.

Bosio a l'honneur de présenter ses civilités empressées à M. Grille et le prie de vouloir bien lui faire l'amitié de venir voir son monument de Louis XVI qu'il vient de terminer. Dans cette aimable attente, il restera à son atelier tous les jours de cette semaine, de midi à trois heures.

Au fond, qu'était-il, François Grille ? Un homme d'esprit et de grand cœur. Quelles étaient les prérogatives du chef de la 3e Division au Ministère de l'Intérieur ? Celles d'un Directeur des Beaux-Arts. Nous n'avons pas la preuve que François Grille se soit rendu à l'invitation de Bosio, mais il a fait mieux. Au verso de la lettre du statuaire, l'excellent directeur a esquissé une notice de son correspondant. Elle n'a que dix lignes ; on la voudra

lire. Ce n'est pas une plume indifférente qui l'a tracée. Que l'on en juge :

Bosio, statuaire, est sous le rapport de la grâce et du goût le meilleur sculpteur de l'École moderne. Il ne manque pas de style; son *Hercule terrassant le Serpent* en est une preuve ; mais il tombe quelquefois dans le genre théâtral. Quoique Bosio ait obtenu beaucoup de travaux du Gouvernement, il est loin d'être à son aise. Ce qui lui manque, ce n'est pas de la conduite, mais de l'ordre. Il était chargé d'une statue équestre pour le pont d'Iéna. Le petit modèle qu'il a fait est très bien; on peut lui confier toute espèce de travaux, il les exécutera avec talent et intelligence.

Il vient de terminer le modèle de la statue du duc d'Enghien et celui d'un *Jeune enfant jouant au palet*. Ce dernier ouvrage fait le plus grand honneur à son talent.

Chargé par le Ministère de la statue équestre, en marbre, de Louis XIV.

J'admire ce fonctionnaire bienveillant qui, entre deux audiences, fixe, pour sa gouverne, son opinion sur ses justiciables. Il ne songe point à se donner le change à lui-même. Il dit tout, mais avec mansuétude et justesse.

D'ailleurs, Bosio n'était pas un étranger pour François Grille. « Celui-ci, dit Célestin Port, s'était marié en janvier 1817, alors que depuis cinq années — et quelles années ! — il était chef du Bureau des sciences et des Beaux-Arts. Bosio fit le buste de Mme Grille, qu'il n'exposa pas au Salon, et que ses biographes ont naturellement omis de signaler ». De son côté, Port, dans sa notice sur Grille, ne dit pas à quelle date l'ancien fonctionnaire,

tombé en disgrâce peu avant l'avènement de la monarchie de Juillet, perdit sa femme. Une lettre de Bosio, en nous révélant l'existence du buste qu'il a sculpté, va nous apprendre à quelle époque son ancien ami et protecteur vit son foyer désert.

Paris, le 10 septembre 1843.

A Monsieur Grille, Bibliothécaire de la ville d'Angers.

Monsieur et ami,

Il n'existe point de creux du buste de Mme Grille; il m'est donc impossible, à mon grand regret, de répondre à votre désir sans faire un bon creux et, pour y parvenir, il faudrait m'envoyer le buste, car je craindrais qu'une main malhabile n'altérat l'original qu'il faudrait lui confier.

En tout état de chose, disposez de moi; j'éprouverai toujours un vrai plaisir à vous être agréable.

Agréez, je vous prie, l'assurance de ma haute considération, et croyez à toute la part que je prends à la perte douloureuse que vous venez de faire.

Le baron Bosio.

Bibliothèque d'Angers. Manuscrits. N° 572. — Ce qu'il faut retenir de cette lettre, c'est le sentiment de gratitude qui se fait jour après plus de quatorze ans de séparation. Lorsqu'il tient la plume, Bosio, membre de l'Institut, officier de la Légion d'honneur, est âgé de soixante-quinze ans. Il habite Paris. Il est le doyen de l'École. Il a ses admirateurs, ses amis, ses courtisans. Grille, au contraire, est un vaincu, presque un proscrit. Il remplit, là-bas, dans un département de l'Ouest, des fonctions modestes. Ses obligés d'autrefois ont oublié jusqu'à son nom. Bosio fait exception. Ni l'âge, ni les

travaux, ni la renommée ne feront obstacle à l'exécution du buste de Mme Grille, que la mort vient d'enlever. Combien de moins illustres que Bosio se fussent récusés si François Grille avait dû frapper à leur porte !

STANISLAS CHAMPEIN

(1829)

CANDIDATURE TARDIVE

A David d'Angers.

Paris, 3 mars 1829.

Monsieur,

Retenu momentanément par des douleurs de goutte, je ne peux venir moi-même vous solliciter de m'être favorable dans le choix que vous allez faire en remplaçant à l'Institut M. Gossec ; je suis donc forcé de vous exprimer ici combien j'ambitionne cet honneur, et de vous soumettre mes titres.

Contemporain et ami de Grétry et de Monsigny, s'ils existaient encore je serais assuré d'être porté par eux, lorsque la section musicale choisira ses candidats, et leur suffrage, dont ils honorèrent mes ouvrages, vous disposerait plus en ma faveur que je ne puis le faire moi-même. Je dois cependant le tenter aujourd'hui que leur absence m'en fait sentir vivement le besoin.

En 1776, à vingt-trois ans, je fis exécuter une messe, de ma composition, à la chapelle du Roi, à Versailles, devant Louis XVI, et, la même année, je donnai une grand'messe à Paris, à l'église des Mathurins, le jour de la Sainte Cécile.

Mes ouvrages dramatiques sont : la *Mélomanie*, les *Dettes*, le *Nouveau Don Quichotte*, qui a eu plus de six cent représentations, le *Poète supposé* (paroles

de Laujeon), le *Baiser* (paroles de Florian) les *Trois hussards*, *Menzikoff*, ouvrage dont le succès est connu ; deux grands opéras reçus depuis longtemps : *Diane* et *Wisnou*, etc., etc., etc. Ma *Mélomanie*, qui obtint dans le temps un succès que personne n'ignore, et qui, malgré ses cinquante ans, lorqu'on la remonta, il y a deux ans, à l'Opéra-Comique, fut jouée pendant trois mois, comme un nouvel ouvrage qui aurait réussi, et j'oserai vous dire, Monsieur, qu'un tel succès ne se renouvelle pas souvent. Parvenu à un âge où la postérité a déjà commencé pour moi, je viens réclamer une faveur à laquelle je crois avoir quelques droits par mes longs travaux, et qui, en honorant mes vieux jours versera le bonheur sur la fin de ma vie.

Recevez, Monsieur, l'assurance de ma haute considération, et veuillez me croire,

Votre très humble et très obéissant serviteur

CHAMPEIN.

Membre associé de l'Académie
des Sciences, Arts
et Belles-Lettres de Marseille.

Qui se souvient de Champein parmi nous ? Personne. Cependant la *Mélomanie*, les *Dettes* et le *Nouveau Don Quichotte*, opéras-comiques, antérieurs à 1789, sont des œuvres de réel mérite pour l'époque où ils ont été joués. L'esprit scénique n'en est pas absent. Une certaine verve, une instrumentation distinguée recommandent ces partitions d'un auteur fertile et de grande conscience. Mais Champein n'a pas moins de soixante-seize ans lorsqu'il pose sa candidature à l'Académie ! Champein a connu la ruine. Il vit de pensions que lui ont assurées la Commission des auteurs, M. de Martignac, M. de La Rochefoucauld. L'Académie

sera sans oreilles. Ce revenant lui fait peur. Elle l'écarte. L'un des concurrents de Champein s'appelle Esprit Auber. Lui-même n'est plus très jeune. Il atteint la cinquantaine. C'est lui qui sera l'élu. Et Champein, dépossédé sans doute une fois de plus des pensions qu'il tient de la Restauration, succombera le 19 septembre 1830.

THÉOPHILE BRA

(1829)

LE CONCOURS OUVERT POUR L'EXÉCUTION DU FRONTON DE LA MADELEINE

A Monsieur Grille, chef de division au Ministère de l'Intérieur.

22 mai 1829.

Monsieur,

Lorsque, d'accord avec plusieurs de mes confrères, je fus au Ministère vous demander une expédition du programme ou de l'arrêté de son Excellence le Ministre de l'Intérieur, relatif au concours pour le Fronton de la Madeleine, vous parûtes étonné de ma demande et vous me répondîtes qu'il n'y en avait point. Étonné moi-même de la singularité de vos paroles, car je ne comprends pas un concours sans programme, lorsqu'il s'agit d'un travail qui sert d'introduction à un monument important par sa destination, monument qui est le programme pour tous artistes appelés à le confectionner, j'insistai, en vous rappelant l'arrêté de son Excellence, qui renferme un programme ; je vous fis observer que, sans la promulgation de cet arrêté, le public ne serait point en état de juger si telle ou telle composition était, ou non, en rapport avec ce que commande l'Eglise Royale de la Madeleine. Vous reprîtes en disant que le concours ne regardait pas le public, qu'il y avait une commission pour en décider ; ma réponse était naturelle : pourquoi l'exposition publi-

que ? N'ayant alors rien à objecter, vous m'envoyâtes auprès de M. le vicomte Siméon, en m'assurant qu'il répondrait à ma lettre. Fatigué de ces débats, je vous quittai en vous déclarant que je ferais afficher le *Moniteur* le soir même, ce que j'ai fait exécuter.

Voilà, Monsieur, mot pour mot, la conversation que j'ai eu l'honneur d'avoir avec vous. Arrivé aux Petits-Augustins, j'en fis part hautement à mes confrères, et au chef du bureau des Écoles Royales des Beaux-Arts. M. Rabbe, écrivain distingué, l'entendit et crut devoir en faire usage dans l'intérêt du public et des artistes.

Aujourd'hui, Monsieur, vous écrivez à ces hommes de lettres, dont vous connaissez bien la loyauté ; vous vous plaignez de plusieurs artistes, sans les désigner nominativement ; vous soupçonnez qu'il se trouve parmi eux des personnes qui n'ont point rapporté les choses sous leur aspect véritable. Et, cependant, vous êtes, dites-vous, le promoteur d'arrêtés pris à leur profit, à leur avantage ; vous les avez secondés vivement lors de leurs premiers pas dans la carrière, et c'est à eux que vous attribuez, en partie, les désagréments que vous éprouvez. Ici, Monsieur, je suis obligé de soupçonner, à mon tour, que vous avez voulu m'atteindre, et vous m'avouerez qu'il m'est bien permis de le penser, puisque le colloque rapporté ci-dessus, n'ayant eu pour auteurs et pour témoins que vous et moi, la publicité est cause d'une partie des désagréments que vous éprouvez.

Je voudrais bien savoir, Monsieur, quelle faveur je dois à votre protection, quels bienfaits j'ai reçus de vous ? Cinq de mes statues ont été exécutées, soit en

bronze, soit en marbre ; trois furent commandées par les Ministères de la Maison du Roi et de l'Intérieur : une seule appartient à ce dernier, c'est mon début ; les ouvrages, je les conçus sans *ordre* ; envoyés aux expositions publiques avec l'incertitude du succès, je dois l'avantage qu'ils ont obtenu à l'opinion favorable manifestée par le public, et les témoignages écrits des hommes les plus marquants de l'Institut et de l'École Royale des Beaux-Arts. Vous ne l'ignorez pas, Monsieur, vous savez aussi que, malgré les honorables suffrages écrits, la statue d'*Aristodème* a été plus mal rétribuée que beaucoup d'autres ouvrages moins importants.

Veuillez donc, Monsieur, me faire connaître positivement les obligations que je vous dois, les services que vous m'avez rendus.

Si vous prétendez me désigner, d'une façon déshonorante, auprès d'un homme que j'estime, j'ai droit à une prompte justification de votre part, ne pouvant supporter la double accusation d'avoir manqué à la gratitude et à la vérité. Si, au contraire, je ne suis pas au nombre des accusés, faites-le-moi connaître, Monsieur, mais soyez persuadé que je n'avance jamais un fait que je ne puisse prouver à l'instant, et que je suis toujours prêt à me justifier vis-à-vis de quiconque croit avoir à se plaindre de moi.

Agréez, Monsieur, mes salutations empressées.

Votre très humble serviteur,

TÉOPHILE BRA.

Rue de Beaune.

P.-S. — M. Rabbe ne pouvait, sans manquer à la

noblesse de son caractère, me céler des inculpations qui, en apparence. pouvaient peser sur moi ; en me communiquant votre lettre, il a cru remplir le devoir prescrit par l'honneur. J'aurais agi comme lui en pareille occasion. Je vais lui envoyer ma lettre ouverte avant de vous la faire parvenir.

Le concours ouvert, en 1829, pour l'exécution du Fronton de la Madeleine, fut le signal de polémiques violentes. Beaucoup d'artistes répugnent aux concours. Il ne leur plaît pas de se mesurer avec des émules, qu'une chance heureuse peut favoriser en dépit du talent, de l'âge, du renom de concurrents écartés. Ces artistes, dont l'opinion ne manque pas de justesse, trouvent des partisans, et il n'est pas rare que la question des concours devienne une occasion de conflits, d'escarmouches, voire même de sérieuses batailles. C'est ce qui advint en 1829. Le 25 avril de cette même année, vingt-sept statuaires s'étaient fait inscrire pour prendre part au concours du Fronton. François Grille, dans un rapport au ministre, s'exprime ainsi :

« Les èsquisses doivent être exposées à l'église même, à partir du 1er mai.

« On dit déjà beaucoup de bien de plusieurs d'entre elles.

« On espère beaucoup de l'émulation qui a été excitée par le concours.

« On a loué l'ensemble et consigné certains détails de la mesure.

« On consigne largement, on loue sobrement : c'est l'usage.

« Entre les censures, il y en avait une assez amère, et qui n'était pas signée. Elle reposait sur des données peu exactes.

« On en connaît aujourd'hui l'auteur.

« Un petit livre a paru sur la mendicité. L'écrivain est nommé en toutes lettres ; sur le frontispice et au dos de la couverture on lit : « Se trouve, *du même auteur*, chez *les mêmes libraires,* les ouvrages suivants : *Réflexions sur le Fronton de la Madeleine*, etc.

« L'incognito est donc trahi, cherchez le nom à présent.

« Les deux productions en valent la peine. Elles ne manquent ni de verve ni d'esprit. Il ne faut plus qu'une chose, c'est que l'expérience vienne mûrir cette jeune Raison. »

Nous ne pouvons dire à quelle « jeune Raison » Grille fait ici une allusion mordante. Nous n'avons pas découvert la brochure sur la *Mendicité* qui nous eût livré le mot de l'énigme. Un moment, nous avons cru que le sculpteur Théophile Bra n'était pas étranger aux manifestations dirigées contre le ministère de l'Intérieur. La lettre qui précède nous autorisait à le penser. Adressée à François Grille, en mai 1829, elle a tout le caractère d'un réquisitoire implacable. La forme de cette épître n'a rien d'exquis. Un fait se dégage toutefois de la lettre de Bra : Grille s'était jeté dans la mêlée pour défendre le concours du Fronton. Était-ce de toute prudence ? Combien mieux eût valu pour lui le silence traditionnel des fonctionnaires avisés ! Mais Grille était intempérant, impétueux, tout en dehors, trop spirituel pour être circonspect. Il apprit, hélas ! à ses dépens, quelques mois après avoir reçu la philippique de Bra, que des aptitudes batailleuses ne sont pas de mise dans les administrations de l'État. La Bourdonnaye, qui ne fit que passer à l'Intérieur (8 août-18 novembre 1829), le destitua.

Chacun sait que le Fronton de la Madeleine, sujet de

tant de disputes, est de Lemaire. Mais, consciemment ou non, un biographe de ce sculpteur a décontenancé la critique, à l'aide de quelques lignes étranges, plusieurs fois reproduites. « En 1836, écrit Louvet, le Fronton de l'église de la Madeleine ayant été mis au concours, M. Lemaire présenta un dessin qui fut préféré. » Si Louvet avait dit vrai, Lemaire serait tout à fait étranger aux discussions ardentes de 1829 et de 1830. Mais Louvet se trompe. Nous ne relevons pas ce qu'il y a d'insolite dans le prix d'un concours de sculpture décerné sur la présentation d'un simple dessin. Les choses ne se passent point ainsi. Louvet, en défaut sur ce détail, l'est aussi sur la date du concours. Ouvrons le livret du Salon de 1831, à la page 275, cinquième supplément, nous y lisons sous le n° 3168 :

« Modèle du Fronton qui doit être exécuté pour la façade principale de la Madeleine. La dimension de cet ouvrage n'en ayant pas permis le transport, il sera exposé dans l'atelier de l'Artiste, à la Madeleine, du 10 au 15 août, de onze heures à quatre heures. »

Ce texte est sans réplique. Le livret fut publié au mois de mai 1831. A cette date, Lemaire avait déjà sculpté, dans de grandes proportions, le modèle de son Fronton. C'est donc bien autour de son nom que s'est fait tout le bruit dont il est parlé plus haut.

HORACE VERNET

(1830)

LES JOURNÉES DE JUILLET 1830
ET L'ACADÉMIE DE FRANCE

Au baron Guérin.

Rome, 2 décembre 1830.

Il y a bien longtemps, monsieur et ami, que je vous dois une lettre. Si j'ai tant tardé, la raison en est simple : j'ai voulu attendre que tout fût fini entre moi et l'Académie, afin d'avoir à vous remercier des lumières que vous avez bien voulu jeter sur ma position, sans vous ennuyer des détails fâcheux qui ont dicté ma conduite envers l'Académie de Paris. Aujourd'hui, la barre est tirée ; il n'y a plus ici qu'une seule autorité à satisfaire, et je ne dois recevoir d'instruction que du ministère...

L'occasion n'a pas tardé à se présenter de me faire apprécier l'avantage de m'être établi le défenseur des pensionnaires, et, par ce moyen, d'avoir obtenu leur confiance. Lors des événements de Paris, toutes les têtes se sont montées, chacun avait fait son drapeau tricolore, des cocardes, etc... Il n'était bruit, dans Rome, que d'une promenade qui devait avoir pour but de soulever le peuple, et d'égorger les cardinaux. L'absence entière (mais heureusement momentanée) d'ambassade, rendait ma position importante et difficile. J'ai pris chaque pensionnaire en particulier, puis en masse ; les drapeaux ont été brûlés, puis ils sont allés en mon nom, vers ces

messieurs d'en bas, les prier de renoncer à des dîners patriotiques, qui se seraient, comme vous le pensez bien, terminés par quelque explosion de joie. J'avais promis, sur ma tête, au cardinal Albani, que tout resterait dans l'ordre, moyennant une note de sa main qui m'y posât les inconvénients que pourrait occasionner, pour le repos public, la vue des couleurs nationales ; enfin, jusqu'au 1er septembre, époque à laquelle le pavillon français est entré dans les ports, nous sommes restés sans signes extérieurs, et, depuis, tout a marché sagement, le premier moment d'enthousiasme étant amorti. VERNET.

Il faut lire, dans l'ouvrage, *l'Académie des Beaux-Arts*, le récit tracé par le comte Henri Delaborde des difficultés, très imprévues, survenues entre Horace Vernet, directeur de l'Académie de France, et l'Académie des Beaux-Arts, à la veille des journées de Juillet, si l'on veut se rendre compte de l'allusion du peintre à la défense qu'il a su prendre des pensionnaires. Des dessins d'Henri Labrouste, censurés par l'Académie des Beaux-Arts, approuvés sans réserve par Vernet, avaient été la cause du conflit. Mais 1830, avec ses agitations à l'intérieur et ses contrecoups à l'étranger, donna bientôt une autre direction aux pensées de Vernet, dont la situation à Rome ne laissa pas d'être périlleuse. Le comte Delaborde raconte, en détail, les mesures prises par le directeur de l'Académie de France, dans le but de protéger les pensionnaires et la Villa qui les abritait. Cette page d'histoire ajoute à la physionomie de Vernet, impétueux, aisément frondeur, expansif jusqu'à la jactance. Vernet écrit à Guérin, son prédécesseur ; sa lettre évoque le souvenir des journées de Juillet : elle a donc son intérêt. Cette lettre a fait partie du Cabinet Cottenet.

REICHA

(1830)

CANDIDATURE PRÉMATURÉE

Paris, ce 28 décembre 1830.

Monsieur,

Lorsque notre ami, M. Ramonet, nous a réunis, il y a quelques semaines, vous avez eu la bonté de me promettre votre voix pour la première place vacante dans la section de musique à l'Académie des Beaux-Arts, que la mort de l'excellent Catel laisse disponible. Je vous prie de me la réserver; j'y compte beaucoup, d'autant plus que des titres légitimement acquis, et une conduite sans reproche, me donnent tous les droits à cette place.

Je me suis déjà présenté deux fois chez vous, sans avoir eu le bonheur de vous rencontrer; j'espère être plus heureux la troisième fois, car je désire beaucoup vous voir et vous parler.

J'ai l'honneur d'être, Monsieur, avec la plus profonde considération, votre reconnaissant serviteur,

REICHA,

Professeur au Conservatoire de musique.

M. Reicha, professeur à l'École royale de musique, a publié, en France, trois ouvrages didactiques :

1° *Traité de mélodie,* abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie. C'est le premier ouvrage de ce genre qui ait paru. Méhul devait en rendre compte à l'Académie des Beaux-Arts, et son travail était aux deux tiers achevé, quand la mort l'a enlevé.

2° *Cours complet et raisonné d'harmonie pratique ;*
3° *Traité de haute composition,* en deux volumes.

On enseigne la composition à Bologne, à Rome et à Naples, d'après ces trois ouvrages. Deux grands opéras : *Natalie* et *Sapho* ont été représentés à l'Académie royale de musique.

Plus de cent œuvres de musique instrumentale sont gravées et généralement répandues : telles que symphonies, ouvertures, quintettes, quatuors, trios, études, etc., sans compter beaucoup d'autres ouvrages qui sont en portefeuille.

Il a fait un grand nombre d'élèves; plusieurs ont été couronnés à l'Institut.

Le célèbre Haydn l'a honoré, pendant six ans, de ses conseils et de son amitié. Il fut l'ami d'enfance de Beethoven. Une seule place et un traitement de 2 000 francs est tout ce qu'il a de la France à laquelle il a consacré tous ses travaux depuis vingt ans, et pour laquelle il a constamment refusé les offres qui lui ont été faites en d'autres pays.

Marié à une Française, il est père de famille.

Cette lettre, dont l'original est entre nos mains, renferme des détails biographiques que l'on ne trouve pas consignés dans les notices du compositeur; mais c'est en vain que Reicha se présente, à soixante ans, pour remplacer Catel. Son heure n'est pas venue. Il lui faut attendre encore cinq années. C'est le fauteuil de Boieldieu qui lui est réservé. A peine l'occupera-t-il une année. Élu en mai 1835, il meurt en mai 1836. Et Molchneth sera le sculpteur de son monument, au cimetière du Père-Lachaise; monument de bon style, avec un buste simulé que gardent une Muse et un Génie. Le modèle de l'œuvre de Molchneth est au musée de Lisieux.

DAVID D'ANGERS

(1830)

L'ÉCOLE DE SCULPTURE JUGÉE

PAR UN STATUAIRE

Au sortir d'une époque de corruption et d'avilissement, un peuple généreux sentit le besoin de détruire un édifice croulant de toutes parts, et, en régénérant ses institutions, s'aperçut quel immense avantage il pouvait tirer de la sculpture. Houdon venait de clore ce siècle par l'admirable statue de Voltaire, qui tiendra toujours sa place parmi les chefs-d'œuvre de toutes les époques. Un homme sublime, Louis David, prit part à cette révolution, régénéra la peinture et étendit son influence sur la statuaire; alors parurent Roland, Dejoux, Lemot, Julien, Chaudet et Cartellier. Comme tout alors était porté vers le grand et l'utile, des artistes représentèrent les beaux traits de l'Histoire ancienne; ils y trouvaient une mine de nobles sujets, propres à la sculpture, dont le nu est l'expression. La République, anéantie par Bonaparte, ils représentèrent ses campagnes, et les sculpteurs devinrent courtisans du pouvoir. Mais les hommes supérieurs s'occupèrent toujours d'études sérieuses : Chaudet, lui, était un homme de génie; il ne manquait qu'un peu de vie à ses ouvrages. Tous ces statuaires sont morts; Cartellier reste seul avec un beau talent, mais froid; Ramey est souvent dur et froid; Lesueur bien ordi-

naire; Bosio qui a l'instinct de la grâce vivante, n'aurait dû aborder que les statues gracieuses, car la statuaire monumentale n'est pas comprise par lui. C'est là tout ce qui reste du temps de Bonaparte. La nouvelle génération se compose de Cortot, Pradier, Roman, Nanteuil, Lemaire, Ramey fils et De Bay. Cortot a fait des figures d'une grâce parfaite : une *Pandore*, un *Narcisse*, une jeune fille que son amant fait jouer de la flûte. Il s'occupe de grands monuments, mais n'est pas fort pour les figures d'expression et d'énergie, et entend peu le bas-relief. Pradier a fait beaucoup de figures gracieuses; il a surtout un charme d'exécution extrêmement séduisant; mais ses ouvrages manquent d'animation. Roman a fait de charmantes figures. Son groupe de *Nisus et Euryale* avait beaucoup de grâce et de science; il a une grande puissance de talent. Nanteuil a fait une *Eurydice* qui est un bel ouvrage. C'est un sculpteur appelé à des œuvres très remarquables. Lemaire a fait de charmants ouvrages gracieux. Ramey fils a un groupe de *Thésée combattant le Minotaure*, dans lequel il y avait du mérite ; mais le manque d'invention caractérise ce statuaire.

David d'Angers.

Page détachée des carnets inédits du sculpteur. Il n'est pas sans intérêt de surprendre un artiste dans les jugements qu'il porte sur ses émules. Ici, le sculpteur du général Foy passe en revue les œuvres de la plupart de ses contemporains, et ni la justesse de vues ni la bienveillance ne sont en défaut sous sa plume.

ABEL BLOUET
(1832)
LES TRAVAUX
DE L'ARC DE TRIOMPHE DE L'ÉTOILE
DE 1806 A 1832

La première pierre a été posée le 15 août 1806, sous le ministère de M. de Champagny.

Les fondations : dix-sept assises en pierre de taille ; hauteur d'ensemble $8^{m},37$ au-dessous du sol.

La disposition forme quatre piliers ; au milieu de chacun, un vide circulaire. Dans les deux de la face de Neuilly sont les conduites pour la chute des eaux supérieures ; dans ceux de la face de Paris sont des escaliers pour monter sur le monument.

La largeur totale du monument est de $44^{m},82$; la hauteur est de $45^{m},33$.

L'attique est orné de pilastres entre lesquels sont des écussons où seront gravés des noms de batailles.

La frise est ornée d'un bas-relief continu de 400 pieds de développement ; les figures ont 6 pieds de hauteur.

La face de Paris et la moitié du retour représentent le *Départ des Armées ;* au milieu, les représentants du peuple distribuent des drapeaux aux différents chefs.

Les sculpteurs, pour cette moitié, sont MM. Jacquot, Brun et Laitié.

La face de Neuilly et la moitié du retour repré-

sentent le *Retour des Armées ;* au milieu, la France, accompagnée de la Prospérité publique et de l'Abondance, distribue des couronnes aux chefs.

Les sculpteurs, pour cette autre moitié, sont MM. Rude, Caillouette et Seurre aîné.

Au-dessous de l'entablement, six grands bas-reliefs :

Face de Paris, les *Funérailles de Marceau.* (M. Lemaire.) *Victoire d'Aboukir.* (M. Seurre aîné.)

Face de Passy, *Bataille de Jemmapes.* (M. Marochetti.)

Face de Neuilly, *Passage du pont d'Arcole.* (M. Feuchère.) *Prise d'Alexandrie.* (M. Chaponnière.)

Face du Roule, *Bataille d'Austerlitz.* (M. Gechter.)

Les quatre grandes *Renommées* des faces de Paris et de Neuilly sont de M. Pradier.

Au bas du monument, au lieu de trophées, sont des groupes allégoriques.

Ceux de la face de Paris sont *le Départ des Armées.* (M. Rudè) et le *Triomphe* (M. Cortot) ; ceux de la face de Neuilly, *la Résistance* et *la Paix*, tous deux par M. Etex.

Sous les petits arcs transversaux, sont quatre bas-reliefs représentant les victoires du *Midi*, du *Nord*, de l'*Est*, et de l'*Ouest*, par MM. Gérard, Espercieux, Bosio neveu et Valcher.

Dans les tympans des quatre petits arcs seront représentées l'*Artillerie*, *la Cavalerie*, l'*Infanterie* et *la Marine*, par MM. De Bay père, Valois, Bra et Seurre jeune.

A l'intérieur du monument sont des salles, ou vides de construction, nécessités par la combinaison des

voûtes et la décoration extérieure ; la plus grande de ces salles, construite dans la hauteur de l'attique, peut être ornée de monuments à la gloire de nos armées.

Le monument est aujourd'hui terminé par le socle qui couronne l'attique ; pour ce qui doit former la décoration supérieure, il n'y a rien d'arrêté.

Les architectes qui ont successivement dirigé les travaux sont MM. Chalgrin, qui mourut en 1811, puis M. Goust, ensuite M. Huyot, puis la Commission composée de MM. Gui de Gisors, président, Fontaine, Labarre, Debret et Goust, puis ensuite M. Huyot; aujourd'hui M. Blouet.

Quant au changement de la place du monument, il n'en est pas question jusqu'à présent ; on s'occupe seulement de terminer l'Arc.

Il sera nécessairement entouré de bornes et d'une barrière pour qu'on ne puisse pas s'approcher des constructions.

Toutes les sculptures sont en pierre de Chérence ; il n'y aura pas de marbre ni de bronze, à moins qu'on n'en mette au couronnement. Tout le mur du monument est en pierre de Château-Landon.

On espère que le tout sera terminé à la fin de 1835.

ABEL BLOUET.

Bibliothèque d'Angers. Manuscrits. N° 1048. — Abel Blouet, nommé, en 1832, architecte de l'Arc de l'Étoile, en remplacement de Huyot, fut chargé de rédiger un mémoire sur l'état des travaux exécutés, les artistes appelés à décorer le monument, le temps qu'exigerait l'achèvement de l'Arc. Il s'acquitta de cette mission en traçant les pages qu'on vient de lire. Elles ont, malgré leur séche-

resse, la valeur d'une monographie réduite du monument qu'elles concernent. Nous avons visé ce document dans l'*Inventaire des richesses d'art de la France*, monographie de l'Arc de l'Étoile, mais, on le comprend, il ne nous était pas possible de le reproduire *in extenso* dans notre étude, nécessairement succincte. Il était bon qu'il fût mis au jour.

GAVARNI

(1833-1835)

ARBITRAGE D'ARTISTES

Nos lecteurs connaissent le livre d'Edmond et Jules de Goncourt, *Gavarni, l'homme et l'œuvre*[1]. Il est difficile d'ajouter à la physionomie du spirituel dessinateur après le portrait, pris sur le vif, que nous ont laissé de lui les deux critiques. Ils avaient été, avec Sainte-Beuve, Théophile Gautier, Balzac, les habitués du petit salon de la rue Fontaine-Saint-Georges. Notre génération n'a recueilli que l'écho de ce temps d'aventures, de travail, de conceptions audacieuses, d'ardente jeunesse. Cependant, il nous arrive parfois de retrouver une page déchirée du portefeuille de ces prodigues, une perle de leur collier.

Tel est aujourd'hui le cas pour Gavarni. Ses biographes nous apprennent que « vers la fin de 1833, las de mettre ses dessins dans les journaux des autres, encouragé par l'exemple tentant de Girardin, et de la fortune de *la Mode*, se sentant derrière lui une clientèle, le public du monde élégant, Gavarni se risquait à réaliser le projet qu'il caressait depuis longtemps, de « mettre, pour ainsi dire, ses « lithographies et sa copie dans leurs meubles[2] ». Ce fut le 6 décembre 1833 que l'artiste-éditeur publia le premier numéro de son *Journal des Gens du monde*. Hélas ! les tracas de l'administration, le surcroît de labeur que Gavarni dut s'imposer pour tenir à la fois une plume, un crayon et le livre d'abonnements, ses courses sans fin, à la recherche de capitaux nécessaires, et toujours introuvables, laissèrent

1. Paris, Henri Plon, 1873, in-8.
2. *Gavarni, l'homme et l'œuvre*, p. 122.

pressentir, dès le début de l'entreprise, une issue qui ne se fit pas attendre : le journal cessa de paraître en juillet 1834. Il avait eu dix-neuf numéros, et le passif de l'opération fit peser sur la tête de Gavarni une dette de 24 000 francs.

Durant sa courte période, le *Journal des Gens du monde* compta plus d'un collaborateur éminent. Brizeux, Alfred de Vigny, Roger de Beauvoir signèrent maintes pièces de vers dans le nouveau recueil, mais Gavarni paraît ne s'être associé que deux artistes pour l'illustration du journal. Ce sont Delton et Turpin de Crissé. Plusieurs autographes, légués par celui-ci au Musée d'Angers, complément de son cabinet d'amateur, nous permettent d'observer de plus près la curieuse figure de Gavarni, pendant cette période laborieuse.

La fondation du journal est résolue. Turpin de Crissé a promis d'y publier quelques dessins. Gavarni est dans l'enthousiasme. Quelles attentions n'a-t-il pas pour son collaborateur, naguère encore inspecteur général du département des Beaux-Arts ! Voici la lettre qu'il lui adresse peu avant la date du 6 décembre 1833 :

A Monsieur le comte Turpin de Crissé.

Monsieur,

J'ai été retenu, ces jours-ci, chez moi, par un rhume qui ne m'a pas laissé le plaisir d'aller vous renouveler ma demande, et causer avec vous de vos études. Toutefois, j'espère le faire avant la fin de la semaine. Veuillez me dire, en attendant, quel genre de pierre et de grain vous souhaitez pour le dessin que vous avez eu l'obligeance de me promettre, ainsi que la qualité du crayon dont vous vous servez, pour que ces objets soient envoyés chez vous dès demain.

Je désire beaucoup que ce dessin, qui me sera très

important, puisse paraître dans mes toutes premières livraisons.

Veuillez recevoir mes empressées salutations, monsieur.

GAVARNI.

Jeudi.

Turpin de Crissé fit un premier dessin, puis un second. Selon toute apparence, le premier fut défectueux, car le 3 décembre 1833, au moment où le journal était sous presse, Gavarni s'exprime en ces termes :

Voici, monsieur, des épreuves du premier de vos deux dessins. Veuillez avoir l'obligeance de me redonner le titre qui avait été écrit au crayon sur la pierre, et qui a été effacé dans le tirage. Je n'ai pas ici la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'adresser à ce sujet, l'ayant remise à la personne chargée du texte, et l'imprimeur, que je presse extrêmement, me demande ce titre.

Demain, nous aurons des épreuves du second dessin. Vous pourrez les comparer ; alors vous voudrez bien me dire s'il vous convient que je fasse biffer cette pierre. Celui-ci, toutefois, sera pour notre collection une heureuse acquisition. Veuillez me dire aussi, monsieur, à quelles conditions il en fera partie, et agréer mes empressées salutations.

GAVARNI.

Ce 3 décembre.

Qu'est-ce que cela, biffer un dessin sur une pierre lithographique ! Gavarni connut bien d'autres déboires. « Sur un bout de papier, écrivent ses biographes, nous retrouvons, jetées au vol de la plume par le malheureux directeur, les trente-six infortunes de la publication des

premiers numéros : une pierre brisée, une crue de la Seine qui prive l'imprimeur de papier, deux femmes en couches chez le brocheur, et les *Voleurs du désert*, du célèbre Fouinet, égarés chez la plieuse. Le journal est si mal monté que, sur l'exemplaire qui est là devant nous à l'adresse de la marquise de Rougé, la suscription est de l'écriture de Gavarni : il a dû faire la bande [1]. »

La pierre brisée dont il vient d'être parlé est précisément une lithographie de Turpin de Crissé. Laissons Gavarni informer l'artiste de cet accident :

Je suis désolé, monsieur, que mes occupations, devenues pressantes, ne m'aient pas permis d'aller vous voir ces jours-ci, ni même aujourd'hui, comme je comptais le faire.

La personne qui vous a demandé de refaire le dessin *il Fougo* est l'imprimeur, chez qui la première pierre avait été brisée : *M. Bénard, imprimeur lithographe, rue de l'Abbaye*, 4.

J'attendais pour vous faire remettre le prix du premier dessin, dont je suis votre débiteur, que vous eussiez bien voulu nous en faire un second, et même quelques autres, que je comptais, d'un jour à l'autre, vous demander de nouveau. Nous nous sommes entendus une fois, monsieur, sur les grandeurs et le genre de faire. Je vous serai donc infiniment obligé de ne pas nous oublier dans vos dispositions de temps.

Le montant du premier dessin vous sera compté immédiatement, ou avec le second, à votre choix ; il vous suffira, monsieur, de me donner un mot d'avis à ce sujet, la somme vous sera portée.

1. *Gavarni, l'homme et l'œuvre*, p. 124.

J'aurai certainement, sous très peu de jours, l'avantage d'aller causer un moment avec vous.

Veuillez recevoir mes plus empressées salutations.

GAVARNI.

Certes, on ne peut aborder la question d'argent avec plus de générosité que ne le fait ici Gavarni. Ne semble-t-il pas que cette lettre soit écrite par quelque commanditaire opulent, heureux de reconnaître, sans regarder aux honoraires, le mérite de ses rédacteurs ? Nous ignorons si Turpin de Crissé prit la peine d'évaluer ses dessins : il était assez gentilhomme pour s'abstenir de ce soin, mais à coup sûr il oublia sa créance en face de l'écroulement du journal, qui fut un désastre pour Gavarni.

Jeté dans des embarras de toute nature, obligé de résilier un bail, rue Castiglione, n° 5, où il avait installé ses bureaux, réduit à fuir son propre domicile pour échapper aux poursuites dont il est menacé, l'ex-directeur du *Journal des Gens du monde* travaille en courant, et d'une main hâtive. Rien d'achevé ne porte son nom pendant la seconde moitié de l'année 1834. Or, un traité verbal liait Gavarni à Ricourt, directeur de *l'Artiste*, dans lequel paraissaient périodiquement des compositions du dessinateur.

Une Ascension au pic de Bergons (étude de costume), 1835, une autre *Etude* du même caractère, et *Sympathie*, scène de genre, dans laquelle un cavalier allume son cigare à la pipe d'un manant, également à cheval, parurent alors dans *l'Artiste* ; mais Ricourt s'avisa tout à coup de trouver sans valeur, et indignes d'être publiés, les dessins de Gavarni.

Le différend fut porté devant le Tribunal de commerce. Celui-ci renvoya les plaignants devant deux arbitres, Turpin de Crissé et Camille Roqueplan. Gavarni va donc

se retrouver en présence de son collaborateur de la veille, devenu son juge. L'arrêt du Tribunal de commerce porte la date du 16 janvier 1835. Dix jours après, Gavarni adresse à Turpin de Crissé la lettre suivante :

Monsieur,

N'ayant reçu encore aucun avis relativement au procès dont j'ai eu l'honneur de vous parler, je viens d'écrire à M. Camille Roqueplan, pour le prier de s'entendre avec vous. Car, lié comme je le suis par l'acte qui vous sera présenté, les lenteurs que M. Ricourt, ma partie adverse, est intéressé à apporter dans cette circonstance, me sont extrêmement préjudiciables.

Je viens donc vous prier, monsieur, d'ajouter à la bonté que vous avez eue déjà d'accepter de moi le titre d'arbitre dans ce différend, celle d'écrire un mot à M. Roqueplan, pour prendre avec lui un rendez-vous pour un de ces jours-ci, chez vous, chez lui ou, si vous le préférez, chez moi, les dessins qui devront vous être soumis s'y trouvant.

Veuillez me croire, monsieur, bien reconnaissant de l'obligeance que vous m'avez témoignée, et recevoir l'assurance de ma considération la plus haute.

GAVARNI.

Le 26 janvier 1835. Rue Blanche, 43.

M. Camille Roqueplan demeure rue de Laborde, 14.

Turpin de Crissé s'empressa de se mettre en rapport avec Roqueplan, et il fut arrêté que les arbitres entendraient les parties le 8 février. Deux jours avant cette date décisive, Gavarni écrit de nouveau :

Je ne sais vraiment vous exprimer, monsieur, combien je suis confus de vous avoir causé tous ces ennuis ; croyez, au moins, que je suis bien reconnaissant de l'obligeance délicate que vous me témoignez en cette circonstance.

Dimanche matin, je me trouverai chez vous, à l'heure dite, avec mon agréé, M. Henri Nouguier, qui tiendra tête à tous les avocats possibles.

Veuillez avoir la bonté de faire remettre à mon domestique le carton contenant les pièces, afin qu'elles soient remises en ordre.

Recevez, monsieur, mes plus empressés compliments.

GAVARNI.

Le 6 février 1835.

Au jour fixé, les arbitres et leurs justiciables se réunirent chez Turpin de Crissé. Nous avons sous les yeux la minute originale sur timbre de la décision rendue.

Voici le texte de cette pièce :

L'an mil huit cent trente-cinq, le huit février, dix heures du matin, dans le domicile de M. le comte Turpin de Crissé, demeurant rue des Trois-Frères, n° 4, est, par-devant nous, comparu le sieur Gavarni, artiste, demeurant à Paris, rue Blanche, n° 43, et M. Ricourt, artiste, demeurant à Paris, rue du Coq, n° 4, lesquels nous ont dit que par jugement du Tribunal de Commerce, enregistré en date du seize du mois dernier, nous avons été désignés comme arbitres juges dans une contestation qu'ils ont ensemble, relativement à des dessins. Que, dans ces circonstances, ils nous prient d'accepter la mission qui nous est confiée, et de désigner un troisième arbitre, lequel

statuera avec nous sur la difficulté qui s'élève, et ont signé avec nous :

Camille Roqueplan, Le Comte Turpin de Crissé,
Gavarni. Ricourt.

Et, sur-le-champ, nous, comte Turpin de Crissé et Roqueplan, arbitres susdits et soussignés, avons donné acte aux parties de leur comparution et réquisition, avons déclaré accepter les fonctions à nous déférées, et avons désigné M. Clément Boulanger, artiste, demeurant à Paris, rue de Chabrol, n° 14, pour troisième arbitre, et avons signé :

Camille Roqueplan, Le Comte Turpin de Crissé.

Et, à l'instant, M. Boulanger sus-désigné, s'étant constitué avec nous en tribunal arbitral, les parties ont déclaré s'en rapporter à notre décision comme à une sentence souveraine, sans appel, recours en cassation ni aucune autre voie, nous conférant les pouvoirs d'amiables compositeurs, et nous dispensant de toutes formalités de procédure, et ont lesdites parties signé avec nous :

Camille Roqueplan, Le Comte Turpin de Crissé,
Gavarni, C. Boulanger.
Ricourt.

Sur quoi, nous, arbitres susdits et soussignés, ouï M. Gavarni dans sa demande à fin de résolution de son traité verbal avec M. Ricourt, et en paiement de deux mille francs de dommages et intérêts, ouï M. Ricourt dans ses conclusions, afin que M. Gavarni soit déclaré non recevable quant à sa demande de

résolution du contrat, et condamné au contraire à deux mille francs de dommages et intérêts, et que les parties ont de nouveau signé avec nous.

Camille Roqueplan, Le Comte Turpin de Crissé,
Gavarni, C. Boulanger.
Ricourt.

Statuant, en dernier ressort, et comme amiables compositeurs, après en avoir délibéré en l'absence des parties, après examen fait des dix-sept dessins présentés par M. Gavarni, pour le mois de décembre, ne les ayant pas trouvé tous également soignés, nous en avons, d'un commun accord, rejeté huit qui nous ont paru les plus faibles, et en avons admis six de mode et trois de caricatures, bien que ces derniers ne nous aient pas semblé convenir au journal *l'Artiste*; considérant que, par ce jugement, chacune des deux parties aura un dommage à supporter, et regardant enfin comme maintenu l'acte passé entre ces deux messieurs.

Camille Roqueplan,
Le Comte Turpin de Crissé,
C. Boulanger.

Aussitôt le jugement rendu, de nouveaux dessins de Gavarni reparurent dans *l'Artiste* : *Costume de Madame la Marquise de L...*, *Négligé du matin*, *Costume de bal*, *Far niente*, *Déjazet dans le rôle de la Périchole*, sont des pages alertes qui datent de cette époque.

Il est vrai, Turpin de Crissé, Roqueplan et Boulanger, en assurant au dessinateur des ressources régulières, ne l'avaient pas sauvé. A la fin de mars 1835, ses créanciers le faisaient entrer à Clichy.

Mais Gavarni n'eût pas été l'homme délicat et courtois que nous connaissons, s'il n'avait écrit à Turpin, en s'excusant de la peine qu'il lui avait imposée.

Dès le 9 février, le lendemain de l'audience dont nous venons de publier le procès-verbal, l'artiste écrivait à son juge :

Permettez-moi, monsieur, de vous dire encore combien je regrette de vous avoir causé tous les ennuis d'hier, et combien je suis sensible à la bonté que vous avez mise à les accepter.

Si j'avais pu prévoir, croyez-le bien, que ma demande apporterait deux fois de ces débats dans votre intérieur, et qu'en outre ils dussent devenir aussi inconvenants, je me serais gardé de la faire, quelqu'importante que pût m'être une assistance honorable comme l'a été la vôtre, monsieur.

C'est aussi à moi de vous prier d'excuser les façons étranges qu'ont pu avoir mes plaideurs ; indulgence que peut-être j'aurais pu demander pour moi-même.

Vous me pardonnerez tout cela, n'est-ce pas, monsieur? J'ai besoin aussi que vous croyiez à toute ma reconnaissance.

GAVARNI.

Le 9 février 1835.

Les biographes du dessinateur regrettaient que « l'année 1834 fût la seule de son existence qui n'eût pas de journal, et où l'on ne trouve pas sur un de ces cahiers, qu'il fabrique au besoin avec quelques feuilles de papier, un morceau de sa vie [1] ». Les lettres que l'on vient de lire réparent cette lacune. Et vraiment elles honorent l'homme et l'artiste.

1. *Gavarni, l'homme et l'œuvre*, p. 128.

PIERRE-JOSEPH CHARDIGNY
(1836)
PROJET DE COURONNEMENT
POUR L'ARC DE TRIOMPHE DE L'ÉTOILE

Au Ministre de l'Intérieur.

Le projet n° 61, dont je suis l'auteur, au dire de beaucoup d'artistes de talent, est grand, simple et convenable au monument qu'il s'agit de couronner.

Un aigle en bronze, de soixante-dix pieds d'envergure, sur un hémisphère représentant le globe terrestre, posé sur le haut d'un arc triomphal, rappelant surtout la gloire militaire de l'Empire, aurait certainement un caractère grandiose, qui le ferait comparable aux œuvres les plus majestueuses de l'antiquité.

La simplicité du sujet est telle que l'esprit le moins cultivé saisirait au premier coup d'œil la pensée, y verrait une consécration de notre gloire nationale, une sorte d'apothéose, et comprendrait facilement l'Aigle vainqueur du monde.

Quant à la convenance, elle est grande aussi. La gloire de Napoléon ne fait point peur au gouvernement de 1830. Tout ce qui s'y rattache est populaire, et ne peut qu'exciter la sympathie de la nation pour une glorieuse époque. L'aigle placé là-haut serait par lui-même un objet d'admiration universelle, à plus forte raison, s'il était noblement et hardiment exécuté.

Si l'on compare ce projet à d'autres projets, quelque

bien conçus qu'ils puissent être, on peut affirmer que celui-ci l'emportera toujours sur eux par les trois motifs ci-dessus : le grandiose, la simplicité, la convenance.

En effet, un aigle de soixante-dix pieds sera toujours plus simple et plus grand, poétiquement et matériellement parlant, qu'un groupe quelconque composé de plusieurs éléments, de plusieurs figures, formant ensemble la même masse de soixante-dix pieds. De plus, un groupe ne sera jamais compréhensible à toutes les distances : l'agencement des bras et des jambes disparaîtra ou deviendra confus, passé un certain point d'éloignement; trois personnages mêmes, les plus heureusement placés sur une seule ligne, offriraient cet inconvénient que, de loin, les corps seraient visibles et les bras ne le seraient pas; tandis que l'aigle colossal, par sa forme et par son grand développement, offrirait à l'œil la silhouette la plus facile à comprendre, non seulement de tous les points de Paris, mais encore de Neuilly ou de la barrière Saint-Antoine. J'ajouterai, au préjudice des sujets composés de plusieurs figures pour une telle destination, que quelque simples qu'ils soient, la masse de la population ne les comprendra ni de loin ni de près. Les compositions allégoriques ne sont entendues que des gens éclairés.

Une grande considération, d'une autre nature, vient à l'appui de mon projet. La Colonne de Juillet, sur l'emplacement de la Bastille, sera surmontée par la Liberté planant sur le globe. Eh bien ! cette figure simple, compréhensible à tous les yeux, et l'Aigle vainqueur du monde, placé sur l'Arc de l'Étoile, rap-

pelleraient, d'une manière aussi rationnelle qu'imposante, deux grandes époques de la nation française : celle de sa gloire militaire et celle de sa liberté. Si j'osais conseiller une autre statue colossale, à laquelle on a déjà songé pour le haut du Panthéon, ce serait d'y mettre, au lieu d'une figure banale de Renommée, celle de la Liberté légale, portant d'une main les Tables de la Loi, et protégeant, de l'autre, la France personnifiée dans sa capitale. Il y aurait là dans ces trois époques si bien marquées, si lisibles pour la multitude, un grand enseignement joint à un beau système de décoration monumentale : la Gloire des armes, la Liberté dans son acception simple et absolue, susceptible de tant d'interprétations, enfin la Liberté légale, qui seule peut assurer le bonheur des peuples.

Lors même que cette dernière idée serait écartée, la liaison belle et vraie qui subsiste entre les deux premières suffirait pour les faire adopter.

Observation de détail. — Ma première idée sur l'aigle colossal a été de lui donner soixante-dix pieds, moitié de la longueur de l'attique, de le poser au centre sur un trophée d'armes, et pour cela établir un plein-cintre servant de support, puisque l'attique est creux.

Le plein-cintre a été établi, que l'idée soit de moi ou d'un autre, et cela était naturel, puisqu'on renonçait à un système de décoration en balustrade.

Plus tard, mon idée primitive s'épurant, je compris qu'un trophée d'armes produirait des détails confus, des lignes sans simplicité et n'atteindrait pas le but ; j'y substituai une courbe figurant le globe du

monde, idée qui agrandit considérablement le sujet, et qui a l'avantage d'être architecturale, terminant la plate-forme par une sorte de dôme.

Plus tard, enfin, M. Albert Lenoir, consulté par moi comme architecte, a pensé que ce projet, d'une simplicité remarquable, n'était peut-être pas assez complet sous le rapport monumental, et qu'il conviendrait de faire pyramider davantage le couronnement de l'édifice. Il a ajouté un complément très heureux en figurant, à droite et à gauche du globe, et pour ainsi dire à ses deux extrémités, l'Orient et l'Occident. L'Orient, figuré sous les traits de l'Égypte, vaincue par les armées françaises, l'Occident, représenté par les deux colonnes d'Hercule, les limites de la terre, reliées par un vaisseau portant un trophée surmonté du caducée commercial, eussent rappelé ainsi le système continental soutenu par les armes.

Ces accessoires, très grands en eux-mêmes, auraient l'avantage de composer, monumentalement, les deux faces latérales de la plate-forme, et se dessineraient en clair sur la masse brune de l'aigle, dont ils déguiseraient la forme vue de côté. De plus, comme leur volume serait subordonné à celui de l'aigle, planant d'un côté sur les Pyramides, de l'autre sur les colonnes d'Hercule, sa grandeur relative se trouverait considérablement augmentée.

Je ne dois pas dissimuler, cependant, que, malgré cette idée complémentaire, ingénieuse et digne du sujet, beaucoup d'artistes ont donné la préférence à l'aigle seul sur le globe du monde. J'ai été amené alors à composer cet aigle d'une manière plus pyramidale, et se reliant davantage au couronnement de

l'édifice. Les ailes, horizontalement étendues, rappelleraient les lignes horizontales de l'attique, et ce serait peut-être un défaut. Les ailes plus ou moins inclinées ont l'avantage de pyramider, de rompre l'uniformité des lignes droites et, en outre, elles peuvent être plus nature sans manquer d'énergie et de noblesse.

Le projet n° 61, qui est le mien, dégagé d'accessoires, offrirait donc, avec la grandeur et la convenance, une simplicité sans égale, et c'est un fort grand point. Il faudrait aussi que l'exécution fût simple et d'un caractère monumental, tel que l'eussent fait les Égyptiens ou les anciens Mexicains.

Le modèle en relief exécuté par M. Chardigny, auteur, entre autres ouvrages, de la statue colossale de Ferdinand VII, en bronze, dont la reine d'Espagne lui demande en ce moment une reproduction, fera juger le projet mieux qu'un dessin ne saurait le faire. Il est à remarquer que les ailes, un peu abaissées, ont l'avantage de laisser profiler, de chaque côté, le corps majestueux de l'aigle, ce que les ailes étendues horizontalement permettraient beaucoup moins.

Quant à l'exécution, soit en bronze, soit en fonte de fer, elle est très praticable, malgré la grandeur des proportions, le poids de la figure et les difficultés du scellement. En outre, elle coûterait beaucoup moins que celle du groupe le plus simple.

En vain objecterait-on que la couleur du bronze ou de la fonte de fer contrasterait avec la couleur blonde de la pierre, et ne serait rappelée par aucun détail du monument. Il n'y aurait en cela nul con-

traste choquant, et, d'ailleurs, ne veut-on pas songer qu'il ne s'agit pas seulement de l'époque présente, mais aussi de la postérité la plus reculée ? Est-ce que cinquante hivers ne rembruniront pas cet Arc de Triomphe? Est-ce qu'un aigle en bronze sur la porte Saint-Denis ou la porte Saint-Martin jurerait avec la couleur totale de l'édifice ?

L'aigle, fondu d'un seul jet, serait un merveilleux chef-d'œuvre qu'on n'oserait peut-être pas tenter, surtout à cause de la difficulté d'élever ensuite une masse si étendue, et qui ne pourrait guère peser moins de 24 à 30 000 livres.

Resterait donc à décider, par les gens de l'art, s'il conviendrait mieux de fondre l'aigle en trois parties, le corps et les deux ailes, et, cela, avec ou sans armature intérieure. Les uns assurent que la réunion des parties par les procédés ordinaires, écrous, boulons, etc., suffirait pour rattacher les ailes au corps. Les autres prétendent qu'en vue de la résistance à opposer au vent, une forte armature en fer doux serait nécessaire pour assurer les ailes. J'en ai fait faire une étude par un ingénieur mécanicien qui regarde cette opération comme très exécutable. Cet ingénieur proposerait même une grande innovation, pour échapper entièrement à l'action redoutable du vent : ce serait de laisser un mouvement d'oscillation à la masse totale, au moyen d'un arbre en fer, mobile comme l'axe qui tient le bourdon de Notre-Dame, par exemple, dont le poids est de 32 000 livres, mais avec une combinaison différente.

Ce projet d'Aigle colossal peut donc se présenter de nouveau, dans la lice, avec les projets dus à l'ima-

gination des divers artistes auxquels il a été fait un appel. Il ne peut être rejeté légèrement; il a reçu des perfectionnements notables qui, peut-être, ramèneront Votre Excellence à l'idée favorable qu'elle semblait d'abord en avoir conçue; et, quant à l'idée elle-même, elle est destinée à obtenir la popularité la plus complète.

Au surplus, la décision qui paraît prise d'exécuter préalablement, en décoration, et de mettre en place le projet ou les projets qui réuniraient le plus de suffrages, est infiniment sage. Mais ici se présente une grande difficulté.

La dimension des modèles colossaux, en planches ou en toile, s'oppose à ce qu'ils soient essayés avec succès; le moindre vent les brisera ou les renversera; la preuve en a été acquise lorsqu'on a voulu essayer sur le haut du Panthéon le modèle en bois de la Renommée de Chaudet, de vingt-sept pieds seulement de proportion.

Voici donc ce que je propose, soit pour le modèle de l'Aigle, soit pour tout autre projet : c'est d'exécuter en tringles de fer, la silhouette du modèle, et de remplir le vide intérieur par un grillage, en fil de fer, assez serré pour présenter à l'œil une masse compacte, mais assez large pour laisser passer le vent. Ce modèle n'aura à craindre ni chute, ni brisement occasionné par les troubles de l'air, et ne coûtera pas beaucoup plus qu'un modèle en planches, qui ne pourrait d'ailleurs être placé avec succès.

CHARDIGNY.

Bibliothèque d'Angers. Manuscrits. N° 1042. — Il est parlé, dans notre monographie de l'Arc de l'Étoile, du pro-

jet de couronnement présenté par le sculpteur Chardigny (Voy. *Inventaire des richesses d'art de la France.* Paris, Monuments civils, t. I, p. 178). En ce temps-là, c'est-à-dire vers 1836, tous les artistes avaient les yeux fixés sur l'acrotère du monument. Seurre aîné, Blouet, Huyot, Barye, David d'Angers, et d'autres encore, émirent leur idée ou proposèrent une maquette. De nos jours, Élias Robert et Falguière n'ont pas su se défendre de semblables projets. A quoi bon? L'Arc ne manque point de majesté tel que l'ont inauguré nos pères, le 30 juillet 1836. Mais il n'est pas sans intérêt de consulter les écrits du temps, sur un plan vingt fois repris et toujours abandonné. Le mémoire de Chardigny vient à point pour satisfaire notre curiosité. Chardigny met en cause un architecte, Albert Lenoir, confident des plans du statuaire, et peut-être son inspirateur. L'aigle colossal que Chardigny proposait de placer sur l'acrotère de l'Arc eût été, à tout prendre, plus décoratif que les statues isolées, voire même les groupes imaginés par certains de ses confrères. Barye, au surplus, ne fit que reprendre, pour son propre compte, en le simplifiant, le projet de Chardigny. Barye avait-il eu connaissance des pages qui précèdent?

EUGÈNE DELACROIX

(1836)

LES PEINTURES DU SALON DU ROI

AU PALAIS-BOURBON

Au Ministre de l'Intérieur.

Paris, 27 décembre 1836.

Monsieur le ministre,

La décoration du salon du Roi, à la Chambre des Députés, était loin de présenter dans le plan primitif la complication qu'elle offre aujourd'hui, et à laquelle j'ai été conduit pour tirer le meilleur parti possible des localités. Dans le premier projet, il n'y avait à peindre que les caissons du plafond et les trumeaux qui séparent les fenêtres. La longue frise formée par les figures qui occupent maintenant le dessus des arcades a été entièrement ajoutée : or, par le nombre et l'importance, elles ont plus que doublé le travail et entraîné un emploi de temps considérable. Dans la première disposition, il se trouvait, au-dessous des moulures qui supportent le plafond, un bandeau qui ne laissait qu'un espace médiocre, et qu'on ne pouvait remplir qu'avec des accessoires de pure décoration. On jugea dès lors que cet arrangement n'offrait qu'un aspect lourd et disgracieux, augmenté par l'extrême maigreur qui résultait de ces quatre figures isolées dans le plafond. Il fut question de détruire entièrement le plafond, et de le

remplacer par un autre où la peinture se trouvât plus à l'aise, et plus appropriée à la destination du salon.

Je demandai alors, au lieu de cette destruction et de la reconstruction qui en devait être la suite, la seule suppression du bandeau qui pesait sur les ouvertures des fenêtres et des portes. Cette mesure, arrêtée de concert avec l'architecte et approuvée par M. Thiers, alors ministre des travaux publics, reçut son exécution. Il en résulta l'économie de tous les frais qu'eût entraînés la reconstruction du plafond, et l'on n'eut pas à regretter la perte de ce que l'ancien avait pu coûter. Mais, dans ce plan nouveau, ce qui, pour le peintre, n'avait été qu'un accessoire insignifiant, est devenu la partie principale de tout l'ouvrage, cette frise ne comprenant pas moins de soixante à soixante-dix figures, plus ou moins développées.

J'avoue que je trouvais une compensation à un emploi de temps qui dépassait si excessivement mes prévisions, et les exigences mêmes du ministre, dans la satisfaction de rendre plus complète la décoration tout entière. Je vous prierai cependant, Monsieur le ministre, de vouloir bien examiner s'il n'y a pas lieu à m'accorder une indemnité, proportionnée à l'importance que les travaux ont acquise. Je prends également la liberté de vous exposer que les ornements, qui accompagnent les figures, ont été exécutés par des décorateurs de profession, et avec des frais considérables qui sont restés à ma charge. Toutes les parties de dorure qui entrent dans les ornements se trouvent également comprises dans ces dépenses.

Je ferai valoir encore que la modicité du prix, lequel avait été fixé à 35 000 francs, quand le travail se trouvait plus borné, devient extrême si l'on considère le temps qu'il a fallu employer à l'exécution du plan subséquent. Elle l'est surtout, si l'on considère les prix qui depuis ont été alloués à divers artistes pour des travaux analogues. Je citerai entre autres l'Hémicycle de l'École des Beaux-Arts, les tableaux isolés de l'église de la Madeleine dont chacun est payé 25 000 francs, et quelques autres encore.

J'ai l'honneur d'être avec respect, Monsieur le ministre, votre très humble et très obéissant serviteur,

EUG. DELACROIX.

Rue des Marais-Saint-Germain, n° 17.

M. Maurice Tourneux a publié, dans le *Courrier de l'Art*, en 1884, la bibliographie des œuvres écrites d'Eugène Delacroix. Les lettres du grand artiste, celles principalement dans lesquelles Delacroix parle de ses peintures, sont des pièces curieuses et rares. C'est donc avec raison que M. Tourneux signale aux amateurs « les lettres d'invitation que Delacroix faisait imprimer, et qu'il ne laissait à personne le soin d'envoyer, lorsqu'il ouvrait à quelques privilégiés la salle ou le monument dont il avait entrepris la décoration ». Le marquis de Chennevières a sauvé de l'oubli, en l'insérant dans sa *Notice sur la Galerie d'Apollon*, « le texte rédigé par Delacroix lui-même sur le programme de Le Brun ». Le bibliographe de Delacroix incline à penser que le maître a dû faire quelques invitations, lorsqu'il acheva ses peintures du Palais-Bourbon ou du Luxembourg. M. Tourneux ne s'est pas trompé. Delacroix, où vient de le voir, — dans une circonstance au moins, — parut solliciter une visite au Salon du Roi de la Chambre des Députés, dont il décorait le vaste plafond. La lettre

qu'il écrivit le 27 décembre 1836 ne fut pas imprimée. A quoi bon? Delacroix la destinait à un seul personnage qui, vraisemblablement, ne répondit pas à l'appel du peintre. Philippe Burty a ignoré, nous le supposons, l'existence de cette lettre. Elle ne se trouve pas dans le recueil publié par lui en 1878. Cependant, la pièce est loin d'être banale. Outre l'historique très circonstancié de la décoration du Salon du Roi, on trouve, sous la plume du maître, une appréciation discrète du talent de Delaroche, Schnetz, Couder, Bouchot, Léon Cogniet, Abel de Pujol et Signol, qu'il se garde de nommer, mais aux travaux desquels il fait allusion. La demande du maître — car c'est une demande qu'il adresse — est empreinte de fierté. Elle est d'un homme qui a conscience de ce qu'il vaut, et rappelle, par quelques points, cette autre lettre bien connue que Greuze adressait en 1800 au ministre de l'Intérieur.

FLATTERS

(1839)

LE GROUPE DE GANYMÈDE

Au peintre François-Joseph Navez.

Yvry-sur-Seine, le 19 avril 1839.

Monsieur et cher Camarade,

Nos anciennes relations, dans l'atelier de notre maître David, m'encouragent à vous demander aujourd'hui un service. Depuis douze ans, ma statue de *Ganymède* est au Musée de Bruxelles. Cette statue était destinée au Roi de Prusse, pour lequel je l'avais envoyée. Le Roi la trouva fort de son goût, mais, ensuite, ayant réfléchi, il me fit écrire de Berlin que la nudité de la statue l'empêchait d'en faire l'acquisition. Deux ou trois ans après, le roi Guillaume[1], à qui je la proposai, me répondit qu'il ne savait point si, pour le moment il pouvait en faire l'acquisition, et que l'on m'en donnerait avis. La Révolution arriva et la statue ne fut point vendue.

Vous savez, mon cher Monsieur Navez, qu'un tel ouvrage occasionne beaucoup de frais. Cette statue me coûte, argent déboursé, sept mille huit cents francs. Si vous pouviez me la placer au Gouvernement, ou à d'autres personnes, pour le prix de l'argent qu'elle me coûte, attendu que je suis dans un

1. Guillaume Iᵉʳ d'Orange-Nassau, roi des Pays-Bas, de 1815 à 1830.

état de gêne déplorable, vous me rendriez aujourd'hui un service éminent, que je ne n'oublierai jamais, et que je réclame de vous comme un ancien camarade d'atelier.

Je serais heureux si, de mon côté, je pouvais vous être agréable, et, dans le cas où vous auriez besoin de moi, je vous prie de ne point vous gêner.

Cette lettre vous servira de titre pour la vente de ma statue en marbre de *Ganymède*.

Agréez, je vous prie, mes amitiés.

Votre tout dévoué,

FLATTERS,
Statuaire.

Bibliothèque de Bruxelles. Legs Navez. Transcrit par les soins de M. Hymans. — Nous savions que Flatters (Jean-Jacques), né à Crevelt, ancien département de la Roër, avait reçu les leçons de Houdon. Il nous apprend qu'il est égalemennt élève de David. A quelle date a-t-il rencontré Navez dans l'atelier du peintre? Quoi qu'il en soit, c'est d'une rencontre ancienne qu'il s'autorise pour obtenir par lui, s'il est possible, la vente rémunératrice de son groupe en marbre, de grandeur naturelle, représentant *Ganymède*, exposé au Salon de 1822, et dont il retrace, en 1839, l'odyssée lamentable.

CORTOT

(1839)

LA STATUE DE L'IMMORTALITÉ DESTINÉE AU PANTHÉON

A Monsieur le comte Duchatel, ministre, secrétaire d'État au département de l'Intérieur.

Paris, le 20 octobre 1839.

Monsieur le Ministre,

J'ai l'honneur de vous prévenir que la statue colossale de *l'Immortalité*, destinée à être placée sur la coupole du Panthéon, et qui est terminée depuis trois ans, a été exécutée par moi dans un atelier qui fait partie de la fonderie de la Ville de Paris. Cet atelier menace ruine ; une partie même du bâtiment est tombée, et je dois vous dire, Monsieur le Ministre, que la statue court les plus grands dangers. Il serait très urgent d'ordonner quelques réparations devenues indispensables.

J'ai l'honneur d'être avec un profond respect, Monsieur le Ministre,

Votre très humble et très obéissant serviteur,

CORTOT,
Membre de l'Institut.

Le marquis de Chennevières, dans sa curieuse plaquette *les Décorations du Panthéon* (Paris, in-4, 1885), s'exprime en ces termes : « Il nous faut transcrire ici trois billets, seul souvenir pour nous d'une œuvre consi-

dérable du grand sculpteur Cortot, et qui devait, évidemment, dans la pensée de l'architecte du monument, naturellement préoccupé de rentrer dans les anciens projets révolutionnaires de Quatremère de Quincy, tenir la place de la fameuse Renommée de Dejoux. » Les trois billets sauvés de l'oubli par le marquis de Chennevières ont leur prix, mais ces notes sont sans signature. Nous sommes heureux d'y ajouter une lettre de Cortot, relative au même ouvrage, dont le modèle fut seul achevé, puis détruit au bout de quelques années, après avoir été payé 20 000 francs à l'artiste.

A.-J.-B. VINCHON

(1840)

BOISSY D'ANGLAS PRÉSIDANT LA CONVENTION

A Monsieur le Ministre de l'Intérieur.

Paris, le 27 février 1840.

Monsieur le Ministre,

J'ai été pensionnaire de l'Académie de France à Rome, et, depuis mon retour d'Italie, je n'ai reçu aucune commande de la protection de votre Ministère.

Vous avez ouvert un concours pour la décoration de la Salle des Séances de la Chambre des Députés, et j'ai obtenu l'exécution du tableau représentant *Boissy d'Anglas présidant la Convention* au 1er prairial. Le plus grand avantage du succès de ce concours était d'avoir un emplacement avantageux pour la réputation d'un artiste.

Par des considérations indépendantes de moi, on a changé la destination de cet ouvrage, et on l'a envoyé à la petite ville d'Annonay, où personne ne le verra plus, et où il est entièrement perdu pour ma réputation.

Au moment où vous allez commander des peintures pour le palais de la Chambre des Pairs, j'ose solliciter de votre bienveillance une belle place dans la salle des Séances de la Chambre des Pairs, qui puisse m'indemniser de celle que j'avais obtenue et dont j'ai été privé.

Veuillez agréer, Monsieur le Ministre, l'expression de mon profond respect.

J.-B. VINCHON.

Rue Bleue, n° 11.

La lettre qui précède éclaire la genèse d'une page d'histoire, peinte par Vinchon, exposée en 1835 et en 1855. L'œuvre, commandée en 1834 pour le Palais-Bourbon, à l'issue d'un concours, a été reléguée à la mairie d'Annonay. C'est en vain que l'artiste, trompé dans ses espérances, en appelle au ministre pour obtenir une compensation. Des peintures sont projetées pour le palais du Luxembourg. Vinchon demande à collaborer à cette décoration. Vaine supplique. Il ne paraît pas qu'on se soit ému de son désir.

DAVID D'ANGERS

(1841)

LAMENNAIS ET BÉRANGER VUS PAR UN ARTISTE

Paris, 17 février 1841.

Aujourd'hui, je suis allé en compagnie de Drolling, visiter M. de Lamennais à Sainte-Pélagie. Nous y avons trouvé Béranger, le poète. La conversation a été extrêmement intéressante. Lamennais, toujours grave, prenant la politique au sérieux, désespère d'une nation qui ne sait pas secouer un joug qu'il déclare avilissant. Béranger, au contraire, trouve tout pour le mieux. Il dit que les Français avaient besoin de faire l'essai du gouvernement constitutionnel, et que, lorsqu'ils seront désillusionnés sur cette forme du pouvoir, ils en arriveront à établir la République. La conversation de Béranger est toujours assaisonnée de pointes satiriques. La bonne opinion qu'il a de lui-même se couvre d'une apparence de modestie et de simplicité. Lamennais va droit au but, sans détours, sans formules oiseuses ; il ne parle jamais de lui ; ce sont les faits qui l'occupent. Il était assis devant une petite table chargée de papiers et de livres. La lumière, qui tombait d'une fenêtre placée au-dessus de sa tête, faisait ressortir les rides, les plans et la pâleur de son front. Une teinte d'un jaune bilieux était répandue sur cette face amaigrie par les souffrances morales. Béranger s'était placé auprès de

lui, le coude appuyé sur la table. Ses traits épais portent l'empreinte d'une certaine causticité, de mélancolie et de sensualisme. Il a le teint d'un homme au tempérament sanguin. Il parle lentement, par sentences, comme quelqu'un qui domine son auditeur, et, de plus, il parle toujours; la parole est un besoin pour lui. Lamennais s'exprime avec passion, dans le dessein d'émettre une pensée qu'il croit juste et utile, non pour parler. Il a bien le tempérament bilieux accentué.

DAVID D'ANGERS.

Cette page est extraite de l'un des carnets de David, en notre possession. Il semble, au premier abord, qu'elle ne renferme qu'une anecdote. Lamennais subit la peine d'emprisonnement à la suite de sa condamnation en cour d'assises, le 26 décembre 1840. Il avait encouru cette peine par la publication de son écrit, *le Pays et le Gouvernement*. « Au plus haut de la prison de Sainte-Pélagie, lisons-nous dans les *Notes et Souvenirs* de Forgues, sous les toits, dans une assez grande pièce basse, éclairée par quatre ouvertures étroites, Lamennais passa sa cinquante-neuvième année tout entière. Une fois entré dans ce cachot aérien, il n'en voulut jamais franchir le seuil. De nombreux amis y montaient chaque jour. Ouverte de tous côtés, cette cellule était glaciale en hiver. Sans doute, il ne dépendait que de lui d'être ailleurs. Mais qui se figurera, connaissant Lamennais, une demande pareille, signée de lui? Inflexible et patient, il donna sa liberté comme il eût donné sa vie. » David et Drolling furent du nombre des visiteurs de Lamennais; mais David trace du prisonnier, et de Béranger, qui les avait précédés dans la cellule de l'écrivain, un croquis d'une netteté lapidaire. Déjà David avait modelé le buste de Lamennais, quelques années aupara-

vant, avec une rare puissance. Sa plume achève de nous bien montrer son modèle.

Le profil de Béranger n'est pas moins juste que celui de Lamennais.

PRADIER

(1841)

DES CONDITIONS DE LA SCULPTURE AU XIXe SIÈCLE

Il convient de n'ouvrir qu'avec respect les lettres familières d'un grand artiste. La plume est l'outil de l'écrivain ; elle n'est pas l'instrument du peintre ou du sculpteur. L'historien, le critique traduisent leurs impressions les plus fugitives par des pages écrites, aussi leurs lettres sont-elles nombreuses. Le peintre, le sculpteur préfèrent les « formes » pour exprimer ce qu'ils éprouvent ; de là, les croquis multipliés de l'artiste, et la rareté relative de ses écrits. Il résulte de ce penchant du peintre, que ses autographes ont une portée plus grande, par cela même qu'il est tenu de faire effort, de se vaincre dans une certaine mesure, pour les produire.

Nous avons sous les yeux un volumineux dossier de lettres inédites de Pradier. Inédites ? le mot n'est pas rigoureusement exact pour plusieurs de ces pages. Un historien d'art, Théophile Silvestre, a parcouru certaines des lettres dont nous parlons, et on a publié quelques extraits, en 1855. Mais, par un caprice dont le motif nous échappe, Silvestre a tronqué les textes qui lui étaient communiqués ; il a rapproché, mêlé sous une même date, des fragments puisés à des pièces distinctes, et d'époques différentes. Il a voulu taire les noms des correspondants de

Pradier, sans doute parce que ceux-ci vivaient encore, et auraient pu s'élever contre une mutilation qui dénaturait le sens vrai des lettres que l'artiste leur avait adressées. Au surplus, le but poursuivi par Silvestre dans sa publication n'est rien moins que généreux. Le critique a voulu prouver que l'auteur d'*Atalante* n'était pas incapable de commettre des fautes d'orthographe, et qu'en outre il sollicitait fréquemment des commandes ou des acquisitions de l'État.

Sur le premier point, Silvestre n'a pas su fournir de preuves concluantes. Sans doute, Pradier n'est pas impeccable au point de vue de la grammaire, mais ne serait-il pas puéril de s'attarder à des manquements de cet ordre, lorsqu'ils sont le fait d'un sculpteur dont l'instruction première a été hâtive et sommaire? La vraie langue du sculpteur doit être cherchée dans ses marbres. Si les syllabes modelées de ses statues ont l'eurythmie, la cadence que suggère la nature, que les maîtres ont consacrées, qu'importe s'il manque une virgule ou un trait d'union aux phrases rapidement tracées par l'artiste ? J'ajoute que la plupart des lettres de Pradier sont non seulement correctes, mais même élégantes par le style.

Et maintenant, ferons-nous à Pradier un grief de s'être adressé au gouvernement de son pays pour obtenir l'emploi de son talent? Non, certes. Ce serait méconnaître les conditions de la sculpture dans notre société moderne. Le sculpteur ne peut rien attendre du public. C'est l'État qui, seul, est en mesure de confier au statuaire d'importants travaux, et ce n'est que par les œuvres de longue haleine, de grandes

proportions, qu'un sculpteur peut donner la mesure de sa force et asseoir sa réputation. Il y a tantôt vingt ans que nous traitions ce sujet, dans une lettre rendue publique sous le titre *la Sculpture et l'État.*

Le droit moderne, disions-nous, basé sur un principe d'égalité, consacre la division de la fortune de la France. Où sont aujourd'hui les dépositaires de la richesse? Partout et nulle part. Tous, nous avons bénéficié peut-être d'une nouvelle répartition de la propriété, mais il n'y a plus, en France, de grands seigneurs, à part quelques rares exceptions; on ne construit guère de palais ou de châteaux; ceux que nous admirons, c'est la Renaissance, ce sont les seigneurs des dix-septième et dix-huitième siècles qui les ont élevés. Depuis cent ans, je le veux, l'habitation humaine s'est faite plus commode, plus confortable, plus luxueuse, peut-être, que dans le passé, mais on l'a resserrée. Aux larges demeures de nos pères ont succédé ces réduits étroits qu'on appelle des « appartements ».

Nous n'avons plus où placer, dans l' « appartement », le marbre spiritualiste, grandiose et souverain que sa blancheur idéale fait semblable à quelque apparition d'un monde supérieur. Nous n'avons plus de place, parce que l'espace, comme la fortune, est morcelé. Ce morcellement existait-il lorsque le chef de famille était en possession de ce droit, de cette liberté dont l'Angleterre ne s'est pas dessaisie : le droit et la liberté de tester?

En traçant ces lignes, on le devine, nous n'avions pas la pensée d'ouvrir un débat juridique. C'est involontairement que nous faisions une incursion rapide, moins que cela, une échappée sans conséquence sur le domaine de l'économie politique. Ce domaine n'est pas le nôtre. Mais il est impossible d'envisager de

haut la situation faite au sculpteur dans notre monde contemporain, sans constater que la division de la fortune, si libérale et si féconde à d'autres points de vue, met obstacle à la diffusion, à la popularité de la sculpture.

Le jour tombe, ajoutions-nous, l'ombre grandit, il fait froid sous le ciel d'Europe pour la sculpture. J'entends dire que plus d'un statuaire a faim... Et ne croyez pas que ce soient seulement des manœuvres, des tailleurs de marbre, des praticiens vulgaires qui aient faim! Il y a parmi les délaissés plus d'un homme de talent.

Notre lecteur trouve-t-il exagérée cette affirmation douloureuse? Nous pourrions citer ici, entre cent autres, un sculpteur de haut mérite, honoré d'une deuxième médaille au Salon, décoré, plus tard, de la Légion d'honneur, que nous avons surpris un jour dans son atelier sans feu, découragé, faisant, pour dix francs, le portrait peint des habitants de son quartier qui voulaient bien céder à ses instances, et ce maigre salaire l'empêchait de mourir. Paul Mantz était alors directeur général des Beaux-Arts. Je l'informai de la situation misérable qui m'avait été fortuitement révélée. Le soir même, Paul Mantz soumettait au ministre un arrêté de commande, en faveur de l'artiste, qu'il tenait d'ailleurs en grande estime. Et Turcan, mort en 1895, Turcan, décoré, qui obtint la médaille d'honneur en 1888, n'a-t-il pas eu faim? Sans l'État qui s'est préoccupé de subvenir à sa détresse, sans l'initiative généreuse de Mme Adam, qui a fait appel aux artistes et aux hommes de cœur pour aider, sous la forme la plus délicate, le statuaire mal-

heureux et ses proches, que serait-il advenu? Conclusion : l'État a charge d'art, et ce mot, vrai dans son acception la plus large, est strictement exact si l'on envisage, à l'exclusion de tout autre, l'art du sculpteur.

Sans doute, il serait excessif d'avancer que Pradier a connu le dénuement, mais n'est-ce pas trop déjà qu'il ait senti la gêne, qu'il se soit inquiété du dommage que lui faisaient éprouver une ou deux années sans commandes, sans acquisitions de l'État? Nous trouvons sous sa plume la preuve irrécusable de ses anxiétés.

Faites donc votre possible, écrit-il, pour que l'ordonnance qui me concerne parvienne à M. de Montalivet à la campagne, où il est en ce moment. Voilà, vous le savez, deux ans que je n'ai fait aucun travail, ni pour Pierre, ni pour Paul, et deux années sont longues avec les dépenses auxquelles m'obligent ma maison et les travaux que j'ai exécutés pour moi!

Un second billet débute par ces mots :

Mon sac devient léger et, désormais, je n'ai plus pour longtemps à y puiser. Ayez donc l'obligeance, je vous prie, de me faire solder le reste de la somme qui m'est due.

Sous une forme enjouée qu'autorisent ses rapports d'amitié avec son correspondant, il écrit encore :

Le plus fameux sculpteur du siècle, presque misérable! Cela ne fait pas honneur à son pays. C'est vrai, mais il est également exact que jamais on n'a vu le mérite immédiatement récompensé. Il faut que le temps ait consacré une renommée. Les hommes ne se fient pas à la réalité pré-

sente. Tout ceci tend à vous dire que je n'ai pas un sou et que voilà des marbres qui m'arrivent des Pyrénées pour mes travaux personnels. Je ne puis les payer. J'attends toujours au dernier moment pour réclamer mon dû. Ayez donc, vous qui connaissez ma gêne, la bonté de me faire payer le plus promptement possible.

Nous pourrions multiplier ces citations. La situation précaire dans laquelle se trouve le statuaire est d'ailleurs attestée par Maxime Du Camp, l'un des amis intimes de Pradier. Ouvrez les *Souvenirs littéraires* de Du Camp ; vous y trouverez ces lignes au sujet de notre artiste :

On l'aimait, on le respectait, car nul plus que lui ne fut plus laborieux et n'adora son art d'un tel amour. Il était d'accès facile, très gai, malgré les préoccupations pénibles qui le poignaient souvent... Parfois la lassitude le prenait ; être toujours dans l'atelier, toujours monter et descendre l'escabeau, toujours pétrir la terre glaise, toujours manier l'ébauchoir, c'est fatigant à la longue, et ce grand artiste, surmené par un labeur sans trêve, essayant de reconstituer, pour ses enfants, une fortune que d'autres mains que les siennes avaient dissipée, était pris du besoin de voir un peu de verdure et de regarder couler l'eau.

Aucun doute. Du Camp, l'intime de Pradier, nous donne ici le secret de ses angoisses, de ses efforts constants pour échapper à la détresse toujours menaçante. Or, aucun sculpteur ne peut lui être comparé, au point de vue des travaux officiels, pendant les dix-huit années que dura le Gouvernement de Juillet. David d'Angers, son émule, ne voulut rien attendre de l'État. Une seule commande, celle du *Fronton du Panthéon*, reçue au lendemain de la

Révolution de 1830, constitue la part de travail dont s'acquitta David pour l'État. Je passe sous silence quelques bustes, une ou deux statues, que des amis influents, en particulier Arago, obtinrent pour David, soit d'un ministre, soit du préfet de la Seine. Pradier, au contraire, est occupé à l'Arc de l'Étoile, au tombeau de Napoléon, à la Chambre des Députés, à la Chambre des Pairs, à la place de la Concorde, à la Bourse. Il exécute les statues du Roi et de la Reine, des bustes nombreux, d'après divers membres de la famille royale. A Versailles, prennent place, avec le groupe des *Trois Grâces*, les statues du comte d'Artois, de Gaston de France, fils de Henri IV, du duc de Vendôme, du comte de Beaujolais, du duc d'Orléans, fils aîné de Louis-Philippe, de l'amiral Duperré, du maréchal Soult, du comte de Damrémont et les bustes du connétable de Montmorency, de Louis XVIII, du général Duhesme, de Cuvier, de Gérard et de Percier. L'État lui achète ses marbres, applaudis aux Salons, *Cassandre*, *Nyssia*, *Atalante*, *la Poésie légère*, *Chloris*, *Vénus et l'Amour*, et une statue de la *Vierge ;* il reçoit la commande des bustes de Darcet, Pastoret, Lemot. Granet.

Cette énumération, sûrement incomplète, laisse supposer au premier abord un gain considérable. Une pareille hypothèse est démentie par les faits. Les bustes de Pradier lui étaient achetés au prix de 2 000 francs, et certains groupes, celui de *Vénus et l'Amour*, notamment, furent payés à l'artiste 7 000 francs. Que l'on songe aux frais de modèle, au prix du marbre, aux dépenses de pratique, au temps employé : le profit du sculpteur est modique.

Au surplus, la plus grande partie des lettres de Pradier que nous avons sous les yeux, ne sont pas adressées à des amis plus ou moins informés des conditions difficiles, onéreuses, faites au sculpteur. Son correspondant habituel, c'est Alphonse de Cailleux, qui, de 1820 à 1848, fut successivement secrétaire, secrétaire général, directeur-adjoint et directeur général des musées. C'est de Cailleux qui prit la part la plus grande à la formation du Musée de Versailles. Artiste lui-même, « pendant vingt-cinq ans, a dit de lui, Emile Perrin, son successeur à l'Académie des Beaux-Arts, M. de Cailleux avait vécu parmi les artistes, il avait été parfois l'arbitre de leurs destinées, souvent le témoin de leurs luttes, le confident de leurs espérances, le promoteur de leurs succès. Il s'était créé, parmi eux, de solides sympathies, il avait su se concilier l'estime et le respect de tous. » Les liens qui unirent Pradier à de Cailleux furent ceux d'une étroite amitié. Elle honore l'artiste et le fonctionnaire. Elle rend doublement précieuses les confidences du statuaire à son illustre ami. En effet, nul subterfurge n'est admissible dans les lettres de Pradier, étant donnés le poste élevé, la compétence de l'homme qui les reçoit, et Théophile Silvestre aurait dû, ce semble, ne pas taire le nom de Cailleux lorsqu'il empruntait aux pages de notre artiste quelques lignes dont il mit en doute la véracité. Il est vrai que Cailleux, s'il eût été nommé, aurait pu répondre au critique et défendre Pradier dont il gardait un souvenir ému.

Parmi les monuments dont le statuaire eut à s'occuper, en 1842, ceux du duc d'Orléans, fils aîné de

Louis-Philippe, tiennent la première place. On connait la catastrophe survenue, le 13 juillet, à Neuilly, au sujet de laquelle Musset a écrit ces vers demeurés dans toutes les mémoires :

O vous qui passerez sur ce fatal chemin,
Regardez à vos pas, songez à qui vous aime !

Le soir même de l'événement, Pradier se trouvait au pied du lit funèbre du jeune prince, et dessinait son profil, en vue des diverses statues dont il espérait obtenir la commande. Le croquis du sculpteur, conservé de nos jours par M. Fernand Le Quesne, offre un grand intérêt. Il a la netteté, la précision, la vie que Pradier saura faire passer dans ses marbres successifs d'après son modèle.

A peine deux mois s'étaient-ils écoulés depuis la mort du prince, que le statuaire avait terminé ses esquisses pour Versailles et la chapelle de Dreux. Il écrit le 25 septembre :

Cher de Cailleux, j'ai fini depuis quelques jours mes esquisses, et craignant que votre retour à Paris ne se fasse un peu trop attendre, je prends le parti de vous les adresser, pour que vous les placiez sous les yeux du Roi.

Celle pour Versailles est assise, comme il convient qu'elle soit, étant donné la hauteur du piédestal. Du reste, le personnage, ce me semble, est mieux assis que debout. Il est prince dans cette attitude, et travaillant de son état. Si l'on peut prendre cette expression noble, comme il faut, de bon ton, il est « trônant ». J'ai voulu représenter un jeune Mars, et je crois avoir réussi. Je n'ai pas arrêté le dessin des batailles dans le piédestal ; je n'ai indiqué que la hauteur approximative des figures. J'ai cherché des ornements qui convinssent à mon modèle et qui eussent

du rapport avec les sentiments qu'éveille son souvenir : l'attachement, symbolisé par le lierre. Les lauriers, le chêne, les Renommées, etc., complètent l'ensemble décoratif.

Quant au sujet de l'esquisse pour la chapelle, ce n'est encore qu'un projet que je vous prie d'avoir l'extrême bonté de présenter à la Reine. Je suis dans une grande inquiétude qu'on ait disposé de ce travail en faveur d'un autre sculpteur. Mais personne n'a de droits ni de titres supérieurs aux miens dans la circonstance. Moi seul le connais bien, le prince, et j'ai eu la douleur de le contempler longtemps dans cette dernière attitude, qui est celle que la Reine paraît désirer voir choisie pour le représenter à Dreux. Qui donc pourrait faire ce qu'il ne connaît pas bien, ce qu'il n'a jamais vu ? Si l'on s'adresse à d'autres, ce sera vouloir une mauvaise chose exprès, ménager des regrets à tous, et même courir au-devant de reproches fondés, si ce que je vous écris dans le silence venait à être divulgué.

Mais, je l'avoue, si je devais voir mes espérances déjouées, je ne me sentirais plus le courage de mettre la main à l'œuvre que l'on attend de moi pour Versailles, et qui convient encore mieux, ce semble, à mon genre de talent que celle dont je parle ici.

Écrivez-moi donc un mot, cher de Cailleux, pour dissiper mes craintes, car l'échec que je redoute est de ceux qui me feraient abandonner mon ciseau pour jamais, et je ne m'en prendrais qu'à la mauvaise fortune qui ne m'aurait laissé, comme fruit d'un travail opiniâtre, que quelques vains titres et rien autre pour mes enfants.

Ma lettre, cher de Cailleux, est peu agréable ; mais si vous me portez encore quelque intérêt, comme j'aime à n'en pas douter, vous excuserez le sentiment pénible sous l'impression duquel elle est écrite.

De Cailleux n'abandonna pas la cause de son ami. Pradier obtint d'exécuter les deux statues. Il reçut également la commande d'un buste du prince, pour la Chambre des Pairs, où le duc d'Orléans avait siégé depuis 1830. Ce buste fut l'objet de remarques; des modifications, des retouches furent demandées à l'artiste, ainsi qu'en témoigne ce passage de sa lettre du 25 septembre 1842 :

Je travaille toujours au grand buste, et le vois progressivement s'améliorer. J'attendrai encore quelques conseils de la famille, si cela est possible, avant de le faire mouler, et je l'exécuterai en marbre quand le Roi le désirera.

Nous pouvons suivre, presque jour par jour, le travail du sculpteur en nous aidant de sa correspondance. Le buste en terre fut porté au Louvre, chez de Cailleux, et, de là, aux Tuileries. On exigea de nouveaux changements.

Ayez l'extrême bonté, cher de Cailleux, de me faire apporter à mon atelier le buste du prince, afin que je puisse le faire mouler et en retoucher une épreuve d'après les observations du Roi, épreuve que vous voudrez bien avoir la complaisance d'envoyer à la Reine, en y joignant une épreuve sans retouche, si vous le jugez bon. La tâche volontaire et difficile que je m'étais imposée est presque accomplie. Ayant satisfait à mon cœur, en donnant au jeune prince ma preuve de regrets, permettez-moi de me retirer lentement, la tête basse, et de jeter les yeux sur mon nid abandonné.

Le désenchantement est profond. Le cœur de l'artiste est ulcéré. Si nous saisissons bien le sens des lignes qui précèdent, c'est de sa propre initiative

que Pradier a entrepris le buste du duc d'Orléans, et les retouches qui lui sont demandées à plusieurs reprises lui sont amères. Hé! qui donc a jamais été pleinement satisfait d'un portrait exécuté après décès, si l'être disparu lui était cher? Ce marbre incolore, froid, si bien traité qu'on le suppose, est-il de nature à calmer la douleur d'une mère accoutumée aux caresses de son fils? Ne ravive-t-il pas, au contraire, par une sorte d'ironie, des regrets d'autant plus vifs que la mort tragique qui les a causés était plus imprévue? Pradier ne voulut voir que la spontanéité de son hommage, alors que les proches du jeune prince étaient impuissants, dans leur deuil, à se dissimuler les lacunes d'une effigie muette et sans vie!

Mais les déceptions de l'artiste allaient trouver un aliment nouveau dans des commandes faites à deux sculpteurs dont le talent était inférieur au sien. Il y avait alors, à Paris, le baron de Triqueti et le baron Marochetti, — les deux barons — qui jouissaient d'une certaine vogue, et que divers ministres du Gouvernement de Juillet tinrent en grande estime. De Cailleux ne pouvait moins faire que de condescendre aux ordres qu'il recevait, et c'est ainsi que Triqueti fut chargé du mausolée du duc d'Orléans pour la chapelle Saint-Ferdinand, à Neuilly. Aggravation blessante aux yeux de Pradier, Triqueti obtint un atelier au Louvre. Notre artiste prit sa plume :

Très cher de Cailleux, j'apprends, par la voie des journaux, qu'on a mis un atelier du Louvre à la disposition de M. Triqueti, pour y exécuter les ouvrages destinés à la chapelle du prince. Je ne m'étonne plus de rien aujourd'hui; cependant, ce qui me surprend, c'est la protection puissante

jetée sur ce mérite... Je m'abstiens de juger cette prééminence ! Je me bornerai à vous rappeler que, moi aussi, je vous avais fait la demande d'un atelier au Louvre, afin de m'acquitter du travail qui m'est commandé par le Roi. Il semble que la bienséance et la dignité de ce travail exigeaient que je fusse écouté.

Je vous prie, en grâce, et pour ne pas me faire perdre l'occasion de louer un atelier que je trouve dans ma rue, chez M. Valois, de me donner, d'ici à demain, une réponse définitive au sujet de ma demande ancienne, car j'ai besoin d'un local assez vaste pour le travail en question, mon atelier de l'Institut ne pouvant pour longtemps être utilisé.

Nous avons lieu de penser que de Cailleux ne fut pas en mesure de satisfaire l'artiste en lui concédant un atelier au Louvre. Tous étaient occupés par des hommes en renom, et les vacances qui se produisaient dans leurs rangs, à de longs intervalles, laissaient peu de liberté au directeur des Musées dans l'attribution de ces locaux. Toutefois, ce n'était là qu'une question d'ordre secondaire. Pradier put souffrir de son échec sans en être humilié. Mais voilà que Marochetti — l'autre baron — est désigné pour l'exécution d'une statue équestre du duc d'Orléans. Notre artiste ne se contient plus. Marochetti, d'origine piémontaise, est naturalisé Français depuis une année à peine. Pradier juge excessive la préférence accordée à ce sculpteur, et il écrit au Roi :

Sire,

L'armée, digne interprète des vœux de la nation, fière de pouvoir illustrer le souvenir de S. A. R. Mgr le duc d'Orléans, sur le théâtre même de ses exploits, a obtenu la haute faveur de pouvoir élever par souscription une statue

équestre, sur la principale place d'Alger, qui a été confiée à M. Marochetti.

Il est fâcheux que ce sculpteur, qui a eu l'honneur d'exécuter pour Turin, son pays natal, la statue d'Emmanuel-Philibert, soit encore celui sur lequel viennent se grouper les plus beaux et les plus précieux travaux de la France.

M. Marochetti, à l'œuvre duquel on ne peut comparer celle d'aucun des maîtres de notre époque, parce que nul n'a été aussi bien partagé que lui, est en ce moment chargé d'exécuter les statues équestres de l'empereur Napoléon, de Wellington, de Charles Ier et du duc d'Orléans.

Jamais nos maîtres de grande réputation n'ont eu individuellement, et même réunis, autant d'occasions de se distinguer. M. Lemot a exécuté un Louis XIV et un Henri IV; M. Bosio un Louis XIV; M. Cartellier a commencé un Louis XIII, terminé par M. Petitot; une autre statue de Louis XIII, commencée par M. Dupaty, a été achevée par M. Cortot. Les travaux étaient ainsi répartis naguère, et cette méthode avait pour résultat émulation, justice et variété de talent.

Il est bien fâcheux et décourageant pour de jeunes sculpteurs, membres de l'Institut, qui ont gagné leurs titres par la supériorité de leurs travaux, de se voir ainsi délaissés dans des occasions où leurs ouvrages ne pourraient qu'honorer la France.

Cependant, la marine, jalouse de s'unir à l'armée, a obtenu à son tour l'autorisation d'ouvrir une nouvelle souscription, et, par le domaine de M. le ministre de la Guerre, il fut décidé qu'une seconde statue serait érigée à Paris.

Désirant obtenir, s'il était possible, l'honneur de partager avec M. Marochetti la gloire d'exécuter une œuvre nationale, je m'adressai aussitôt à M. le Ministre qui me répondit que cela dépendait entièrement de Sa Majesté. Il

ajouta qu'il regrettait vivement de ne pouvoir prendre une détermination; qu'il pensait toutefois que, vu l'insuffisance probable des fonds, il serait fait deux épreuves de la statue destinée à Alger, l'une pour cette ville, l'autre pour Paris.

Dans ces circonstances, j'ose prendre, Sire, la respectueuse liberté de soumettre à Votre Majesté quelques observations.

Un surmoulage n'est guère digne de Paris, même lorsque le premier ouvrage serait un chef-d'œuvre.

Un monument élevé dans une ville est rarement convenable pour une autre; les exigences du lieu et de l'hommage nécessitent des changements.

Enfin, le costume que doit porter le prince, au milieu des soldats qu'il conduisait triomphants, ne saurait être celui de l'héritier du trône, rentrant glorieux dans sa famille.

Si l'on admet deux modèles, le principe du ministre doit être écarté.

Dans l'intérêt de l'art et de la gloire nationale, j'ose donc supplier Votre Majesté de me permettre, à moi aussi, d'apporter mon offrande à la souscription ouverte, c'est-à-dire la grâce d'exécuter, sans autre intérêt que l'honneur de l'avoir fait, le modèle de la seconde statue.

Cette faveur, que je sollicite humblement de Votre Majesté, ne peut causer aucun préjudice pécuniaire ; elle ne grèvera pas la souscription; elle ne fera pas tort à l'artiste chargé du premier travail. Aussi, puis-je espérer que Votre Majesté daignera prendre en considération cette demande, et qu'Elle me donnera les moyens d'exprimer dans mon œuvre les sentiments qui m'animent pour Elle.

Le début de cette lettre n'est pas sans noblesse. Il nous rappelle certaines épîtres de Puget. *Genus irritabile vatum*, a dit un ancien. Somme toute, ici, Pra-

dier use de son droit, et c'est à l'aide de preuves irréfutables qu'il s'élève contre la faveur dont jouit un émule, d'un talent moindre que le sien. La lettre parvint-elle au Roi ? Ne fut-elle point transmise, à peine ouverte, au ministre de la Guerre comme rentrant dans ses attributions ? L'artiste ne reçut pas de réponse. Il s'ouvrit à son confident accoutumé, de Cailleux, de sa déconvenue, et lui fit tenir une copie de sa requête. C'est cette copie que nous venons de transcrire. Marochetti demeura chargé de la statue équestre qui fut placée dans la cour du Louvre, d'où elle fut enlevée en 1848 pour être reléguée, durant tout l'Empire, à Versailles, dans un coin des jardins de l'Orangerie.

La statue assise du duc d'Orléans, destinée au musée de Versailles avançait. Le piédestal, dessiné par Antoine Garnaud, comportait deux bas-reliefs. Pradier fut autorisé à choisir, au dépôt des marbres, la matière de ces bas-reliefs.

Cher directeur, écrit-il à de Cailleux, j'ai été examiner les marbres dont j'ai besoin. J'ai trouvé un petit morceau de blanc très économique, qui, étant scié, formera les deux plaquettes qu'il me faudrait pour les deux bas-reliefs du piédestal de la statue du duc d'Orléans.

De Cailleux permet au praticien de l'artiste d'enlever le marbre en question. Pradier se met à l'œuvre, mais les sculpteurs ne sont jamais au bout de leurs mécomptes. Lisons ce billet :

Cher directeur, veuillez avoir la bonté de permettre à mon praticien de choisir un autre bloc de marbre, dans votre chantier, pour faire les bas-reliefs du piédestal du

duc d'Orléans. Celui que nous avons malheureusement choisi s'est trouvé, après les sciages, rempli et de taches et de poils qui le traversent. Cela ne se voyait pas à la surface. Il serait impossible de s'en servir. Étienne remportera les morceaux sciés et prendra, en échange, celui que nous allons choisir de nouveau. Heureusement pour l'État qu'il ne s'agit que de petits « bloquins ». Ce qui vient d'arriver n'est qu'un malheur personnel : perte de temps et d'argent.

Enfin les deux bas-reliefs furent exécutés. Ils représentent *le Duc d'Orléans au siège d'Anvers* et *le Duc d'Orléans franchissant les Portes-de-Fer*. La statue, se trouvant également achevée, fut portée chez de Cailleux dont elle reçut l'assentiment. Notre artiste, rassuré par le jugement favorable de son ami, lui écrit :

Mon cher directeur, je vous envoie mon élève que j'ai chargé de mettre mon nom « à ma manière » sur la statue du prince que vous devez montrer au Roi. Permettez-lui donc de faire ce petit travail.

L'œuvre de Pradier parut au Salon de 1846. Comme il arrive d'ordinaire pour les sculpteurs, cette commande n'avait pas été rémunératrice. L'artiste qui ne savait pas taire sa pensée avec de Cailleux, lui demanda, le 3 juin 1846, s'il lui serait possible de lui faire obtenir une indemnité. Au cas où cette solution devrait rencontrer quelque obstacle, le statuaire ajoutait :

Un ruban, qui me ferait justement l'égal de quelques-uns de mes confrères serait peut-être plus facile à donner comme récompense ?

La demande de Pradier ne fut point accueillie. Vingt-deux ans auparavant, le 15 novembre 1824, l'artiste avait écrit au comte de Forbin, sollicitant la croix d'honneur, à l'occasion du monument du duc de Berry, exécuté par lui pour la ville de Versailles, et aussi en considération de trois œuvres qu'il avait au Salon, le buste de Louis XVIII, une *Psyché* et un *Jeune chasseur*. La croix se fit attendre quatre années. Ce fut seulement en 1828, alors qu'il était déjà membre de l'Institut, que Pradier fut décoré. Promu officier en 1834, il avait quelque espoir d'être élevé au grade de commandeur en 1846. L'année précédente, Ingres s'était vu l'objet de cette haute distinction. C'est à la promotion d'Ingres que Pradier fait allusion dans sa lettre à de Cailleux.

La statue assise du duc d'Orléans alla prendre place au musée de Versailles, où plusieurs ouvrages remarquables de notre artiste, notamment son groupe des *Trois Grâces*, étaient appréciés à juste titre. *Les Trois Grâces* avaient été exposées en 1831. M. Fernand Le Quesne possède le croquis initial de cette composition. Pradier semble avoir conçu de prime-saut l'arrangement de ses figures. Son crayon ne soupçonne pas les « repentirs ». Quelques traits, jetés d'une main ferme et précise, lui permettent de fixer la disposition de ses trois jeunes filles, aux plans sans rudesse, aux lignes harmonieuses et contenues.

En 1832, Pradier avait été chargé de deux statues pour la Chambre des députés : *l'Ordre public* et *la Liberté*. Il composa ses modèles, les soumit à l'approbation d'un inspecteur des Beaux-Arts et de l'archi-

tecte du Palais-Bourbon, puis il partit pour Genève, sa ville natale. Émoi subit. On lui adresse à Genève une lettre qui l'appelle chez le ministre du Commerce et des Travaux publics au sujet de ses statues. Il écrit aussitôt :

Monsieur le Ministre, je reçois de mon praticien une lettre qui m'annonce que vous m'attendiez, ces jours passés, dans votre cabinet, pour vous entretenir avec moi des statues de *la Liberté* et de *l'Ordre public* que j'ai exécutées pour la Chambre des députés.

Il semblerait qu'on aurait peu compris, ou peu goûté, les allégories de ces figures. J'ai l'honneur de vous faire connaître, Monsieur le Ministre, que les modèles ont été vus par l'architecte, M. de Joly, et l'inspecteur des travaux aux Beaux-Arts ; que je n'ai rien voulu exécuter avant d'avoir été bien compris par tout le monde.

Voici pour *l'Ordre public* mes pensées. L'Ordre doit fouler aux pieds le Désordre, représenté par un poignard et une torche. La figure tient de la main droite un frein ; il n'est ici une menace que pour ceux qui dépassent les bornes d'une sage liberté. La main gauche tient une lance. Attentive, la figure de l'Ordre public est armée pour défendre la France, que le Désordre voudrait troubler.

La Liberté est représentée jeune, coiffée d'une peau de lion, symbole de sa force ; elle a des ailes au front et aux pieds : liberté de la pensée et liberté individuelle ; elle foule aux pieds des chaînes et un joug rompu. Sa main droite tient le drapeau tricolore avec lequel le peuple a reconquis sa liberté ; sa main gauche s'ouvre pour laisser échapper une hirondelle.

Voilà, Monsieur le Ministre, les allégories de ces deux statues ; veuillez être assez bon pour y donner un instant de réflexion et me préparer vos idées nouvelles sur ce sujet. Je dois arriver à Paris dans une huitaine de jours,

et j'espère que nous tirerons bon parti de ces statues que les circonstances m'ont empêché de voir terminées.

La bonne foi de l'artiste est évidente. Il s'est estimé couvert par l'approbation d'un inspecteur des Beaux-Arts et de l'architecte de la Chambre, mais le comte d'Argout, alors ministre du Commerce, ne l'entend pas ainsi. Sans attendre le retour du statuaire, il l'informe de l'erreur où il est tombé. Ses juges n'avaient pas qualité pour décider, et, quant à lui, ses réserves, ses objections sont formelles. Tout d'abord, l'hirondelle que Pradier a cru devoir placer dans la main ouverte de la Liberté, pensée neuve et gracieuse, choque M. d'Argout. « L'oiseau dans le langage symbolique, écrit le ministre, est l'emblème de la vie, non de la liberté ! » Mais l'excellent homme qui morigène ainsi notre artiste, veut bien consentir à ne pas considérer l'hirondelle comme une image séditieuse. Il n'en est pas de même du frein que tient à la main l'Ordre public. Ce frein est absolument condamnable et il faut y renoncer. L'emblème ne serait pas compris ; on ne se ferait pas faute de le mal interpréter. M. d'Argout l'écarte et veut que le sculpteur y substitue une main de justice, de même que la lance devra être transformée en une pique. La pique et la main de justice rappelleront, d'après M. d'Argout, la force armée et l'action de la magistrature. L'injonction ne souffrait pas de réplique. Pradier s'inclina.

Quelque travail qu'il entreprît, il l'avait bientôt achevé. Son meilleur praticien, c'était lui-même. « Les yeux abrités derrière d'énormes lunettes à

verres simples, destinées à le garantir des éclats jaillissants du marbre — c'est Maxime Du Camp qui parle — il maniait la masse, le ciseau, la râpe avec une dextérité et une rapidité inconcevables. » Bourdon, un de ses praticiens, disait : « Il enlève le marbre par copeaux ! » Cela semblait vrai, tant, sous cette main expérimentée, le marbre prenait presque instantanément un autre aspect. Ainsi s'explique le nombre presque incalculable de ses figurines, qu'il exécutait pour des amateurs dans l'intervalle de deux commandes. La plupart, je le sais, sont sorties en plâtre de son atelier, et les fondeurs les traduisirent en bronze, mais beaucoup aussi furent sculptées en marbre par cet intrépide travailleur. Ces statuettes, introuvables aujourd'hui, à la suite de procès récents qui ont découragé les éditeurs, étaient parfois des réductions de statues et de groupes exposés aux Salons par Pradier, mais, le plus souvent, c'étaient des compositions originales que l'artiste concevait dans un moment d'inspiration subite, et qu'il répandait ensuite, en prodigue, chez ses amis, ses confrères, les curieux de la ligne et du relief. Qui de nous n'a gardé le souvenir du *Satyre et de la Bacchante*, d'*Hébé*, de *Léda* coquettement coiffée de feuilles de nénuphar, dont elle s'est parée sans doute en plongeant dans le lac où se promenait sournoisement le cygne olympien ? Une svelte figure de *Danseuse*, portant sur un pied et le torse cambré, a été faite pour le Cercle des Arts. La *Flore* avait été offerte à Simart, et ce fut de Cailleux qui reçut de son ami la *Vénus à la coquille*. Ce billet en fournit la preuve :

Cher de Cailleux, seriez-vous assez bon de vous dessaisir de votre petite *Vénus à la coquille*, et de la remettre à M. Gonon, fondeur, qui part pour l'Italie avec l'intention d'essayer une petite industrie de bronzes antiques et modernes? Je lui donne quelques statuettes de moi. Il fera un moule et, dans quelques jours, il vous remettra le modèle et une jolie épreuve.

Une *Bayadère*, en bronze, faisait partie des collections du duc d'Aumale à Twickenham, en 1862. A la vente San Donato, en 1870, le groupe en marbre *Satyre et Bacchante*, dont la réduction n'a cessé d'être recherchée pendant plus de quarante ans, a été acquis par lord Hertford au prix de 10 300 francs. Ce groupe avait été exposé au Salon de 1834, et Pradier avait inutilement sollicité de M. de Montalivet l'acquisition de ce marbre qu'il proclamait son meilleur ouvrage.

J'ai toujours l'espérance, ajoutait l'artiste en s'adressant au ministre, que je n'aurai pas à regretter mes dépenses, mon temps et ma peine.

Le prince Demidoff ayant acquis cette œuvre importante, Pradier s'était empressé de la modeler à nouveau dans des proportions réduites.

Travailleur infatigable, le statuaire demeurait fidèle à son labeur jusqu'à une heure avancée de la journée. C'est encore Maxime Du Camp qui nous donne ce détail : « Le soir, au coin du feu, dans son appartement du quai Voltaire, il taillait des coraux ou des pierres dures, et en faisait des camées qui ne sont pas au-dessous de ceux de Picler et de Cappa. » Le fils du sculpteur conserve un de ces camées, taillé

par Pradier pour la princesse Marie. La mort soudaine de la sœur du duc d'Orléans empêcha l'artiste de lui offrir ce joyau. C'est une *Tête de Christ* qui n'est pas sans caractère. Le duc de Luynes, qui rêva de ressusciter un art disparu, la sculpture chryséléphantine, demanda diverses compositions à notre artiste, apte à travailler l'ivoire tout aussi bien que le paros. En 1857, à la vente de la collection Redpath, à Londres, une *Léda* de Pradier, en ivoire, avec des draperies en bronze, un collier doré et des bracelets montés en turquoises, le cygne en argent oxydé, sur une plinthe de bronze et de marbre vert, atteignit le chiffre élevé de 380 livres sterling (9 500 francs).

Des deux statuettes du Roi et de la Reine, spontanément composées par l'artiste, celle de la Reine en particulier fut l'objet d'études prolongées. C'est au début de l'année 1846 que Pradier eut la pensée d'exécuter cette œuvre. Il écrit le 9 janvier :

Cher de Cailleux, j'ai commencé le duc de Penthièvre. Il viendra, je pense, très bien, et grand, en raison des ajustements. Vous voudrez, j'espère, le voir un de ces jours. J'essaierai la statuette de la Reine dans mon repos. Envoyez-moi, en conséquence, votre gravure dont j'aurai soin. Je désirerais aussi avoir un simple croquis du profil de la tête, et un derrière de tête pour l'ajustement. Demandez-le à Winterhalter ; il ne vous le refusera pas.

Winterhalter avait exposé, au Salon de 1842, le portrait en pied de la Reine, commandé par la Maison du Roi à ce peintre élégant, dont la vogue était alors à son apogée. Mais les documents que demande

Pradier ne remplacent pas, à ses yeux, l'étude directe de la nature, aussi reprend-il sa plume :

Cher de Cailleux, j'ai besoin de voir la Reine le plus souvent possible ; faites-moi donc inviter aux soirées.

A quelque temps de là, l'œuvre est achevée, mais Pradier la tient secrète.

Très cher de Cailleux, vous n'êtes pas venu à l'atelier voir mon *Penthièvre*. Vous me feriez plaisir si vous pouviez me donner un moment. Je vous ferais voir en même temps le modèle en plâtre de la statuette de la Reine. Je désire que tout ceci vous soit agréable.

Le modèle de cette figurine, approuvé par de Cailleux, devint plus tard la propriété du sculpteur Mathieu-Meusnier, dont le cabinet a passé en vente en décembre 1864.

Les menus ouvrages dont nous venons de parler propagèrent la réputation de Pradier, plus encore peut-être que ses grands travaux. Il s'acquittait de ces petites choses en se jouant. De même, ses bustes ne paraissent pas lui avoir coûté beaucoup d'efforts. Il les multiplie et les offre, sans compter, à ses amis.

Un morceau de marbre grec existait dans le dépôt de l'Etat. Divers praticiens, occupés à des commandes faites par la Liste civile, avaient déclaré cette matière trop rebelle au ciseau. Personne ne se souciait d'utiliser ce bloc. Pradier souhaite de l'obtenir pour une statue de *Pandore*, puis il ajoute :

Vous verrez, cher de Cailleux, que si vous me permettez de faire votre buste, comme j'en ai l'espérance, vous verrez ce que je saurai faire du restant de ce marbre. Je viens

d'achever le buste de Cavé; c'était l'ouvrage que je désirais vous montrer. Je vais, en attendant le vôtre, sculpter le buste de Visconti, qui est demeuré saisi quand il a vu celui de Cavé. C'est un joujou pour moi que ce genre de travail, c'est une distraction ; ainsi, ne vous en faites pas faute pendant que je me repose.

Cette lettre est du 4 septembre 1845. Cavé, est-il besoin de le rappeler, était le chef du service des Beaux-Arts, le premier lieutenant de de Cailleux, et un lieutenant très écouté. Visconti était l'architecte du Tombeau de Napoléon aux Invalides. Il n'avait pas encore usé de tracasseries envers Pradier, au sujet de ses douze *Victoires* de la crypte, et notre artiste se disposait, de la meilleure grâce, à modeler le buste de l'architecte. Mais de Cailleux se fait attendre.

Puisque je n'ai rien à faire pour le moment, lui écrit de nouveau le statuaire, venez donc me donner une heure, cinq ou six fois, si vous désirez quelque chose sorti de mon ciseau. Je vous l'ai offert, et c'est avec grand plaisir que j'exécuterai pour vous ce petit travail, qui ne perdra rien de sa valeur dans l'avenir, je l'espère. Vous verrez, du même coup, le portrait d'Auber, qui fait pousser des exclamations à tout le monde.

Ces dernières lignes n'ont rien d'exagéré. Le buste d'Auber est un chef-d'œuvre dans lequel on chercherait vainement une lacune. Le comte de Montalivet, ministre à plusieurs reprises, s'est montré bienveillant envers Pradier. L'artiste écrit à de Cailleux :

Je viens d'offrir de nouveau, à M. de Montalivet, ma main

et mon savoir pour son buste, que je veux faire absolument, surtout maintenant qu'il est ici, qu'il ne va pas mal et que je ne fais rien.

Cavaignac, l'héroïque défenseur de Cherchell, le chef intrépide qui s'était signalé à la Mitidja et au combat d'El-Harbourg, venait d'être investi du gouvernement de la province d'Oran. Ses voyages sur le continent étaient rares. Pradier mit à profit le passage du général à Paris pour exécuter son buste.

Cher directeur, écrit un jour le statuaire à de Cailleux, je viens de terminer le modèle du buste du général Cavaignac. Je désirerais le lui offrir en marbre. J'ai pensé qu'il vous serait peut-être possible de m'accorder un des petits blocs de marbre qui sont dans le chantier du Musée. J'aurai l'honneur d'informer le général de la demande que j'ai le plaisir de vous adresser. Il doit venir jeudi, à onze heures, à mon atelier de l'Institut, et s'il vous était agréable de vous rencontrer avec lui, je serais très heureux de vous recevoir.

Maxime Du Camp fut redevable de son buste à son ami. Puis, vint le tour de Canonge, un écrivain nîmois. Celui-ci, par délicatesse, a mis une condition à l'acceptation de son portrait : il le veut en bronze, et se chargera de la fonte. Pradier lui écrit :

Je viens d'apprendre que le fondeur choisi pour votre buste ne travaille plus, et, pour ne pas laisser là cet ouvrage, j'ai parlé à celui qui a fondu ma *Sapho*, laquelle est très bien venue. Il se charge, n'ayant rien à faire en ce moment, de fondre votre buste pour cent francs. Il n'est pas douteux que le travail ne soit excellent ; votre buste aura l'aspect d'un antique, avec la patine que je lui donnerai. Voyez à vous décider ; vous ne retrouverez pas

une semblable occasion. Il faut vraiment l'état de misère dans lequel on se trouve actuellement, pour obtenir un pareil bon marché.

Le buste de Raynouard, l'auteur des *Templiers*, date de 1845. Il prit place dans la salle des séances de l'Institut. Celui de Lamartine, commandé à Pradier par la ville d'Arles, est postérieur de quelques années.

J'ai eu l'occasion, écrit l'artiste à Canonge, de rester environ trois heures près du grand Lamartine, et j'ai avancé le buste pour Arles. J'ai fait part au conseil municipal de mes facilités de voir le poète, et mon travail est, comme je l'écris, commencé. Le visage ressemble beaucoup.

Si de Cailleux ne se pressa pas d'accorder au sculpteur les séances de pose qui lui étaient demandées avec instance, du moins se montra-t-il heureux de recevoir de lui le buste de quelqu'un qui lui était cher.

Je viens d'achever, lui écrit Pradier, la tête de votre jeune enfant ; je crois que cela sera bien. Je pense vous l'envoyer quand l'œuvre sera moulée.

Notre lecteur serait-il tenté de croire que les relations étroites, qui unirent le directeur des Musées à Pradier, créèrent, au profit de l'artiste, une préférence nuisible à ses émules ? Que l'on se rappelle les démarches infructueuses du sculpteur en vue d'obtenir un atelier au Louvre, ou la croix de commandeur. Un jour, la pensée lui vient de solliciter une indemnité de logement, un certain nombre de ses

confrères se trouvant logés au palais Mazarin, alors que lui n'a pas le même privilège. Sa requête est écartée. Il compose un projet de couronnement pour l'Arc de l'Étoile, projet ingénieux et de grand aspect, dont nous avons vu l'esquisse dessinée entre les mains de M. Fernand Le Quesne. Il s'adresse au ministre pour obtenir l'exécution de ce travail. On le refuse. Les Salons ont lieu au Louvre. Il a paru incommode d'autoriser les sculpteurs à donner, sur place, le dernier coup de ciseau à leurs ouvrages. Or, chacun sait que les marbres, par prudence, sont munis de tenons qui assurent la solidité d'une statue à laquelle on fait subir un déplacement. De Bay, le sculpteur, demeura seul chargé, par l'administration, de « parachever » les œuvres de ses confrères exposants. La mesure était rigoureuse. Pradier s'en émut. Il écrivit coup sur coup :

Cher de Cailleux, vous ne savez pas faire une chose injuste, aussi viens-je vous prier de laisser entrer mon praticien pendant une heure, pour boucher des trous et nettoyer mes ouvrages qui sont à l'exposition. Faites-les porter, si vous le voulez, dans l'atelier du restaurateur des Antiques, mais vous ne pouvez me refuser, car nous n'avons pas été instruits de la mesure toute particulière qui vient d'être prise, et qui n'est pas observée par de certains peintres, tels que Vernet, Heim, Granet, etc. Suis-je moins que ces artistes qui peuvent retoucher leurs ouvrages dans les ateliers du Louvre? Ceci est injuste, et vous n'y avez pas songé; aussi j'espère que vous voudrez bien, pour cette fois-ci, me permettre de nettoyer ce que j'aurais pu faire, et ce que M. De Bay, qui est père de sculpteurs, ne fera pas comme moi. Je me préoccupe aussi du placement de mes ouvrages. Soyez assez bon de faire mettre mes

bustes en face du jour, dans le grand ou le petit Salon, mais surtout les Enfants du Roi, un de chaque côté de la Vierge, de telle sorte qu'ils aient le derrière de la tête éclairé, et les pieds du côté de la porte, ce qui veut dire la tête du côté de la fenêtre, pour que le visage soit éclairé dans l'ombre, ce qui est fort joli. La malheureuse sculpture a besoin des plus grands soins pour la lumière.

Cette lettre est de 1847. Pradier, cette année-là, exposait au Salon une *Pieta*, et les statues couchées du duc de Penthièvre et de Mlle de Montpensier, destinées à la chapelle de Dreux [1].

Cher de Cailleux, écrit de nouveau l'artiste, j'ai vu M. De Bay. Vous lui avez donné l'ordre de ne laisser retoucher les ouvrages à quiconque se présenterait; en ce cas, c'est lui qui restera chargé de ce qu'il y a à faire à mes marbres. C'est un peu fort, mais c'est égal, je ne sais jusqu'à quel point cette mesure est bonne. Elle pourrait être modifiée, je crois, en accordant, à l'un après l'autre, une heure ou deux pour laver les marbres, couper les tenons ou faire disparaître les ondes de l'outil, qu'un jour différent de celui de l'atelier rend visibles; tout cela pour le bien de l'exposition et le contentement de l'artiste. Du reste, tout ce que vous ferez, je pense, est bien pesé, et j'y souscris; seulement, je vous en conjure, ne laissez pas mes trois objets dans le grand Salon (les princes et mon groupe de la *Pieta*, qui a besoin d'une seule lumière, n'ayant qu'une face).

1. Charles-Ferdinand-Louis-Philippe-Emmanuel d'Orléans, duc de Penthièvre, né le 1er janvier 1820, est mort le 26 juillet 1828, et Françoise-Louise-Caroline, appelée Mademoiselle de Montpensier, née le 28 mars 1816, est morte le 20 mai 1818. Tous deux étaient enfants du duc d'Orléans, depuis Louis-Philippe.

On le voit, la règle ne fléchit pas pour Pradier. Il dut subir le sort commun. Ces contrariétés, ces déboires, un travail incessant épuisaient l'artiste et le plongeaient. parfois, dans un abattement qui alarmait ses proches. Nous avons lu, entre les mains de Gigoux, une lettre de Mme Pradier, confiant au peintre son impuissance à relever le courage de son mari. Gigoux avait son atelier à l'Abbaye, auprès de celui du sculpteur. Tous deux étaient amis.

Venez partager notre dîner, écrivait en substance Mme Pradier; dites à mon mari que vous vous êtes invité, et que vous l'emmenez ensuite au théâtre. Je m'occupe des cartes. Vous les trouverez chez le concierge à votre adresse. Peut-être parviendrez-vous à changer le cours des idées de votre ami, dont je ne puis vaincre la tristesse.

Ces crises étaient fréquentes et pénibles. mais elles n'atteignaient pas l'artiste dans son activité productrice. Qu'une occasion se présentât pour lui de concevoir une œuvre nouvelle, il montrait sans cesse une égale énergie. une jeunesse de pensée sur lesquelles aucune ombre n'avait laissé de trace. Ce fut ce qui advint lorsque Regnier. de la Comédie-Française, et l'architecte Visconti firent appel à Pradier pour l'exécution des deux *Muses* de la fontaine Molière. Seurre aîné avait été chargé de la statue du poète. Il s'agissait de rappeler l'ampleur du génie de Molière, assez souple. assez riche pour composer *les Précieuses ridicules* et *l'École des femmes*, *Scapin* et *l'Avare*. *Sganarelle* et *le Misanthrope*. Deux Muses, également belles, mais de caractère différent. devaient faire cortège au créateur de la comédie, la *Muse légère* et la *Muse sérieuse*. Pradier s'acquitta de sa tâche en

virtuose, ce n'est pas assez dire, il mit une pensée dans la pose et dans l'expression de ses personnages. Les deux marbres sont dignes de lui, mais la *Muse sérieuse* est une œuvre supérieure. Avec quel abandon ne se tient-elle pas accoudée aux côtés du poète, le regard confiant et doux, les lèvres prêtes à retenir Molière dans les hautes limites où se déroulent, sans effort, ses incomparables peintures du cœur ! Le statuaire avait d'abord songé à représenter la *Muse sérieuse* demi-vêtue. M. Fernand Le Quesne a bien voulu nous communiquer le croquis de cette première composition. Elle est d'un seul jet, et d'une élégance exquise. Sur la marge du dessin, l'artiste a tracé jusqu'à quatre fois, et avec une gradation d'accent qui permet de suivre sa pensée, le profil de la Muse. Le croquis de la partie haute du dessin est le plus heureux. Est-ce Pradier qui, de lui-même, s'est ravisé ? Visconti ou Regnier lui ont-ils demandé de draper entièrement son personnage? Quoi qu'il en soit, dans un second croquis, la *Muse sérieuse*, couverte d'une tunique souple, en fin tissu décoré de paillettes à la manière étrusque, nous apparaît telle qu'elle sortira du marbre, sauf quelques légères variantes. Ainsi arrêtée, la Muse a pris place sur un socle, disposé de telle sorte que son bras gauche s'appuie près du siège de Molière et, dans son immobilité de déesse, elle semble murmurer sans cesse, à l'oreille du génie, les vers pleins d'éloquence et de raison, qui feront à jamais, de l'auteur d'*Amphitryon*, une incarnation superbe de l'esprit français. Grecque par l'ajustement, la *Muse sérieuse* est nôtre par le style, le naturel et l'élévation.

Il convient de se hâter, et cependant nous n'avons rien dit encore du maître, de l'ami, du narrateur, de l'homme de foyer. Essayons de surprendre rapidement Pradier sous ces divers aspects.

Nommé professeur à l'Ecole des beaux-arts, le 23 janvier 1828, notre artiste apporta la plus active vigilance à former et à défendre les jeunes sculpteurs qui se réclamaient de ses leçons. C'est ainsi que nous le voyons écrire à Heim, son confrère à l'Institut, pour l'intéresser, lors d'un concours de Rome, à l'un de ses élèves, mis en échec par un concurrent que David patronnait énergiquement. Heim, n'en doutons pas, seconda Pradier dans ses efforts. Tous deux étaient liés de longue date. Dès 1827, au lendemain de l'élection du sculpteur à l'Institut, Heim avait fixé les traits de son ami dans un dessin plein de jeunesse. Lors du concours de 1845, huit logistes avaient été admis à l'épreuve définitive. C'étaient, par ordre d'admission, Jules Thomas, Maillet, Mathurin Moreau, Eugène Guillaume, Hubert Lavigne, Jules Girard, Aizelin, Perraud. Sur ces huit jeunes gens, deux seulement, Eugène Guillaume et Maillet, étaient élèves de Pradier. Girard suivait l'atelier de David, et les cinq autres, celui de Dumont. Le concours a pris fin. On expose les travaux. Le sujet traité est *Thésée retrouvant l'épée et les sandales de son père sous un rocher*. Pradier a l'occasion d'écrire à de Cailleux.

L'exposition de sculpture est ouverte, lisons-nous dans le *post-scriptum* de sa lettre, MM. Guillaume et Maillet, mes élèves, ont beaucoup de chances, M. Moreau aussi, élève de Ramey et Dumont; les autres font *fiasco*, à part cependant Thomas, qui n'est pas mal.

Eugène Guillaume fut le lauréat du grand prix. Sa ronde bosse est d'une distinction qui fait songer à l'antique. Maillet, ayant obtenu le deuxième prix dès l'année 1841, sur la *Mort de Démosthènes*, ne pouvait prétendre qu'à la première récompense, la règle s'opposant à ce que le même prix soit cumulé. Mathurin Moreau se trouvait dans la même situation depuis 1842, où il avait disputé le prix à Cavelier sur *Diomède enlevant le palladium*, et Jules Thomas, distancé par Le Quesne, en 1844, sur *Pyrrhus tuant Priam*, était également en possession du second prix. Interrogé par nous sur la valeur de sa ronde bosse de 1845, Jules Thomas a bien voulu nous dire qu'il n'avait pas été satisfait de son travail. Le témoignage de Pradier l'a surpris. On ne peut cependant soupçonner notre artiste de partialité. Thomas ne suivait pas les leçons de Pradier. Mais l'expérience du maître lui fait discerner l'effort et l'originalité, dont le disciple, parfois, ne se rend pas compte dans une mesure équitable.

Gabriel-Hippolyte Lebas, fils de l'architecte Louis-Hippolyte, est paysagiste. Il a fait admettre au Salon de 1844 *Site d'Italie*, une *Grotte aux environs de Pise* et une *Etude faite en Provence*. Pradier le connaît et l'estime. Il écrit à de Cailleux :

J'ai une petite recommandation à vous adresser pour ce pauvre fils Lebas. Vous ferez une bonne action en acquérant son *Paysage*. Vous redonnerez ainsi du courage à ce garçon qui en a extrêmement besoin... D'ailleurs, vous le savez, je ne vous ai jamais recommandé personne sans que vous ayez pu agir, ensuite, les yeux fermés.

Lebas s'était-il approché de Pradier pour en obtenir des conseils? Était-ce un ami de notre sculpteur? L'amitié, chez lui, toujours vive, toujours prévoyante, le portait à l'action, s'il se jugeait en mesure de bien servir ceux qu'il affectionnait. De Cailleux, certes, était son ami. Le directeur des Musées souhaitait d'appartenir à l'Académie des beaux-arts. Pradier le stimulera dès 1841 :

Voilà Ancelot reçu à l'Académie française. Bientôt à vous. Quand voulez-vous que nous mettions le feu aux pièces?

A quelque temps de là, de Cailleux se présente et il échoue. Que s'est-il passé? Cavé, son lieutenant, en relations avec tous les artistes, a dû faire des instances maladroites, ou jugées telles par de Cailleux. C'est à Cavé qu'il impute son échec, et Pradier est dans la confidence, aussi obtiendra-t-il de Cavé une abstention complète, lors d'une prochaine candidature du directeur des Musées. Cette candidature fut posée en 1845, à la mort du comte de Vaublanc, qui laissait vacante une place d'académicien libre.

J'ai vu plusieurs membres de l'Institut, écrit Pradier à son ami. Vous aurez une nomination très honorable. J'ai prévenu Cavé que vous vous présentiez pour la seconde fois, et il m'a dit qu'il ne ferait aucune démarche cette fois-ci. Voilà les nouvelles.

De Cailleux fut élu. Sa haute fonction le désignait, sans doute, aux suffrages de l'Institut, mais ses écrits, sa qualité d'architecte, voire même de sculpteur, lui furent également comptés le jour du vote. Personne, je crois, n'a jamais dit que de Cailleux se fût avisé

de toucher au marbre. Un curieux billet de Pradier nous permet de penser que le directeur des Musées eut des velléités de tenir le ciseau. Voici ce billet :

Cher de Cailleux, je vous envoie une tête retouchée, beaucoup d'après mes souvenirs, vos conseils et ma première tête. J'y joins un ébauchoir de fer, pour que vous y retouchiez sans crainte, et nous nous reverrons.

Cavé fait une maladie grave. Pradier s'attriste pour son ami et lui fait tenir ces lignes touchantes :

Vous êtes malade, mon cher Cavé! Hélas! que ne puis-je mettre vos maux avec les miens! Un peu plus, un peu moins! quand on est presque habitué aux douleurs de tout genre, il me semble que ce serait une douceur de prendre pour soi le mal de ceux qu'on aime...

Comment Théophile Silvestre a-t-il osé prétendre que Pradier ne sut pas écrire? C'est, sans doute, que le critique n'avait pas lu les lettres de notre artiste à son ami Canonge. La plupart sont des pages où l'on chercherait vainement à reprendre.

Très cher Canonge, je désespérais de recevoir de vos nouvelles, mais, ce matin, le portier m'a prouvé qu'un beau pays n'avait pas effacé de votre cœur le souvenir de vos amis. Aussi, me voilà, appuyé contre le mur du quai, au soleil, lisant et relisant votre lettre. Je suis cependant obligé de mettre mon lorgnon, car votre écriture n'est pas plus lisible que la mienne, et j'y vois une foule de choses fort agréables, tant de vos impressions que de celles que vous me faites éprouver, en vous intéressant autant à moi pour ce qui regarde mon art. Je dois commencer par vous en faire tous mes remerciements.

Nous avons toujours à mon atelier Laurens, prenant

au crayon tous les jolis modèles qui viennent nous visiter. Castil-Blaze vient de temps en temps nous distraire avec ses contes. Venez donc aussi prendre votre part de tout cela, comme l'abeille, et votre place gardée à la table de votre ami.

Que diable faites-vous là-bas, quand tout le monde voudrait vous voir pour vous embrasser, oui, embrasser, et vous remercier, et vous faire compliment. Les *Nymphes*, les *Bacchantes*, les *Danaïdes* même, dans leur tristesse, les *Médée*, dans leur fureur, dans leur prostration, vous attendent pour les saluer ou pour les faire sourire; les *Atalante* n'ont besoin que d'un signal pour gagner le prix de la course; il n'y a que les *Sapho* qui boudent dans un coin, jusqu'à ce que le ciseau les fasse éclore, et, pour tout cela, tant d'indifférence! Ma foi, vous êtes bien insensible! Je comprends le charme qui vous retient, cette température assez douce, vos amis... enfin, que sais-je? Cependant, ici, il y a de tout cela, en achetant de bon bois qui brûle bien, c'est ce que nous faisons, surtout à l'atelier, pendant ce froid plus supportable, somme toute, qu'il ne l'est en Russie.

Les œuvres, que l'artiste énumère rapidement dans cette lettre, nous sont déjà connues, sauf toutefois *Médée*, qui ne fut exposée qu'en 1851 et qui, traduite en un métal précieux, devint la propriété de la reine d'Angleterre. Pradier est, avant tout, l'interprète de la beauté féminine, et il advint que, plus d'une fois, on lui fit un grief de reprendre toujours le même thème de beauté, dont il tirait, d'ailleurs, à chaque expérience, des effets nouveaux. Le sculpteur n'ignorait pas le reproche courant de la critique à son endroit. Il s'en ouvre incidemment à de Cailleux, un certain jour où il traite de l'acquisition de sa *Pieta*, exposée au Salon de 1847.

La Reine, écrit-il, trouvera une occasion de marquer sa bienveillance à quelque église de Paris, en lui faisant don de cet ouvrage. Cette fois, le nu ne peut être un prétexte à refus, et je ne songe pas non plus à vous imposer mes Vénus et mes Nymphes.

La statue *la Poésie légère*, placée au musée de Nîmes, paraît avoir été la dernière des créations gracieuses de Pradier, que le ministère ait acquise sous le gouvernement de Juillet. *Nyssia* et *Chloris caressée par Zéphyr* ou *le Printemps* demeurèrent dans l'atelier de l'artiste jusqu'au jour où le général Cavaignac, mettant à profit son rapide passage au pouvoir pour obliger son sculpteur, fit placer le premier de ces marbres à Montpellier, et le second à Toulouse.

Je viens d'écrire à Laurens, lisons-nous dans un billet daté de Genève, en 1848, que j'avais obtenu du ministère de l'Intérieur, grâce à l'aide du général Cavaignac, que ma statue de *Nyssia* fût achetée. Je l'ai laissée presque pour rien, vu les circonstances, et le désir que j'ai qu'elle soit placée dans le musée de Montpellier.

Notre artiste ne savait pas se ralentir. Déjà la mort approchait pour lui et, tout à son art, il s'occupait, avec enthousiasme, d'une composition, dont le sujet avait reçu l'approbation de Ingres.

Je fais en ce moment, à mes frais, écrit-il à Canonge, le groupe d'*Ulysse relevant le corps d'Achille*. Je crois l'avoir trouvé. Il faut dire que Ingres en avait vu l'esquisse avant mon départ de Paris, et qu'il m'avait tellement monté l'imagination sur cet ouvrage, qu'il fallait bien qu'il sortît complet de ma tête. En effet, je n'ai plus d'autres pensées que celle-là, et si vous voyiez ce groupe de demi-grandeur,

il vous frapperait. Ingres est venu à l'atelier pour le voir et en suivre l'exécution. Tout ébauché qu'il est, il voulait que je le misse aux points sur le marbre.

Nous en convenons, les digressions sont inévitables avec Pradier. Ses œuvres, sans nombre sollicitent l'écrivain qui essaye de parler de ce grand artiste trop tôt disparu. Le groupe d'*Ulysse* ne fut pas exécuté sous sa forme dernière. Le modèle est à Genève. Mais nous voulions rappeler l'homme de foyer dans les dernières lignes de cette étude. C'est envisager le statuaire sous un point de vue nouveau. Sa jactance puérile, disons le mot, ses excentricités ont nui à sa renommée. Ce ne furent pourtant que des défauts de surface. Cet homme fut un père excellent. S'il parle de ses enfants, c'est avec une tendresse, un choix d'expressions heureuses qui donnent la mesure de sa sollicitude.

J'ai trois jolies petites créatures, écrit-il à de Cailleux, qui voulaient, hier, aller manger quelques-uns de vos bonbons, mais il fait trop vilain temps : ce sera pour un autre dimanche.

Ces lignes sont de 1845. Trois ans plus tard, l'artiste est en Suisse avec ses enfants. Il écrit à Canonge :

Vous feriez parfaitement, comme nous, le lézard au doux soleil de la Suisse. L'ascension des montagnes, le Montanvert, etc., que nous avons faite cette semaine, m'avait mis sur le flanc. Cependant, avec du repos et mes petites « gouttes », cela commence à aller mieux. Charlotte et Thérèse, surnommée le guide des montagnes, vous disent mille choses aimables.

C'est de Paris qu'il date cette dernière lettre :

Quelques gros nuages roulent dans le ciel bleu, et le vent qui tourmente les feuilles, et trouble les nichées, m'inquiète pour le reste de la journée; cependant l'air qui a fraîchi ne m'arrêtera pas. Rien ne peut me retenir sous mon toit où l'inquiétude vient de se glisser et s'est emparée de nous tous. Une lettre de Charlotte nous apprend qu'elle est malade. Pauvre enfant et pauvre cœur de père! Vous êtes faibles tous deux! L'un se fie sur l'autre, et l'autre sur son espérance et sur Dieu. Cher ami! que de douleurs suivent de près les quelques douceurs de la vie! Ma main tremble en vous écrivant ces quelques mots, après la lecture de la lettre de ma pauvre Charlotte. Je cours la ramener près de moi, et mes soins, j'espère, vont lui rendre la santé. Peut-être cette circonstance nous chassera-t-elle plus tôt de Paris. Je pars pour Saint-Denis. Adieu donc.

Nous nous serions reproché ne pas rappeler cette lettre. Sans doute, la douleur de Pradier ne fait pas exception. Qui donc n'a pas souffert? Mais on a trop souvent parlé de notre artiste avec une sorte de raillerie ; on l'a présenté comme un être étrange, tout préoccupé du succès que pouvaient lui valoir quelques bizarreries de costume ou d'attitude. Pradier vaut mieux que ce portrait. Ce fut un homme de cœur, de travail et d'inspiration soutenue. Nous l'avons surpris en butte à des difficultés de diverse nature. Il a connu la gêne! Et cependant, ne l'oublions pas, Pradier fut, de tous les sculpteurs de son époque, le plus en vue, le plus favorisé, le mieux secondé par l'Etat.

Que faut-il penser des autres ?

HITTORFF, STEUBEN ABEL DE PUJOL, PICOT, HUVÉ DAVID D'ANGERS

(1843)

DEMANDE DE LA CROIX D'HONNEUR POUR PAILLOT DE MONTABERT

Paris, 11 mars 1843.

Monsieur le Ministre,

J'ai l'honneur de soumettre à Votre Excellence un rapport sur le *Traité complet de la Peinture*, par M. de Montabert. Ce rapport, fait, sur la demande de la Société libre des Beaux-Arts, par un de ses membres, a été consciencieusement discuté, et les conclusions en ont été adoptées dans une de ses séances.

Après avoir voté à M. de Montabert une médaille, comme la plus haute récompense qu'elle puisse décerner ; après avoir donné au rapport et à ses conclusions la plus grande publicité, il ne reste plus à la Société libre des Beaux-Arts qu'un devoir à remplir, c'est d'adresser à Votre Excellence la demande qu'elle veuille bien ordonner qu'un exemplaire de l'ouvrage de M. de Montabert soit déposé dans les bibliothèques des villes de France qui possèdent une école de dessin et de peinture.

Dans cette démarche, Monsieur le Ministre, il s'agit toutefois, pour mes honorables collègues et pour moi, moins d'un acte imposé par le devoir, que

d'une intercession inspirée par l'espoir d'un résultat utile au progrès des arts, à la réalisation duquel nos vœux appellent le concours de Votre Excellence.

Oui, Monsieur le Ministre, mettre à la portée de tous un ouvrage aussi remarquable que le *Traité complet de la Peinture*, c'est propager les principes les plus vrais, et répandre les connaissances les plus nécessaires à la théorie, comme à la pratique de la peinture; c'est enfin mettre à la disposition des artistes, pour y puiser à loisir, un trésor de savoir qui a coûté à son auteur quarante années d'observations, d'études et de recherches, le sacrifice de sa fortune et la perte de la vue.

A la suite d'un travail incessant de jour et de nuit, et sa tâche à peine remplie, M. de Montabert est devenu aveugle !

Quoique l'état de cécité soit bien cruel pour cet artiste, qui passa toute sa vie dans la contemplation des beautés de la nature et des chefs-d'œuvre de l'art, ce n'est pas cette perte qui l'afflige le plus. Elle n'est qu'un sacrifice ajouté à tous les autres, sans lesquels il n'aurait pas satisfait à sa glorieuse mission. Ce qui afflige son cœur d'artiste et fait briller souvent une larme dans ses yeux, sensibles seulement à la douleur, c'est l'indifférence du Gouvernement de son pays pour un travail qui fut l'œuvre de toute sa vie, et qui jouit de la plus haute estime dans les pays étrangers; c'est surtout, Monsieur le Ministre, que de moins grands services, des travaux moins utiles, des titres moins réels ont été récompensés honorifiquement, sans que, jusqu'à présent, aucune distinction soit venue le trouver.

Votre Excellence comprendra ce que cette situation doit avoir d'affligeant pour un vieillard, qui n'a que ses pensées pour distraction, que les privations accablent et qui, issu d'une noble famille, jadis possesseur d'un riche patrimoine, ne peut même pas répondre à ceux qui lui demandent un résultat pour tant d'abnégation : « Voyez ! le signe de l'honneur témoigne de la reconnaissance de mon pays et de l'utilité de mes efforts ! »

Vous assurer, Monsieur le Ministre, que tous les artistes qui composent la Société libre des Beaux-Arts forment les vœux les plus sincères pour voir M. de Montabert nommé chevalier de la Légion d'honneur, c'est vous donner la preuve la plus certaine que cette récompense serait une des plus justement distribuées. Aussi osent-ils espérer que ce vœu trouvera de la sympathie dans les sentiments de justice et de bienveillance qui vous distinguent, et qui feront réparer par Votre Excellence les torts d'un involontaire oubli, avant que la mort de celui qui en souffre n'en rende la réparation impossible.

Qu'il soit permis, Monsieur le Ministre, de vous rappeler que le *Traité complet de la Peinture* de Montabert se compose de neuf volumes de texte et d'un volume de planches ; qu'il offre le catalogue de plus de deux cents ouvrages sur la peinture, l'histoire de cet art depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, le développement des plus saines théories sur la beauté, le dessin, le coloris et la composition, la description de tous les procédés matériels de l'art et enfin ces savantes et consciencieuses recherches

sur la peinture à la cire, des anciens, recherches au moyen desquelles il a été possible d'appliquer chez nous ce procédé perdu, comme il a été appliqué dans tous les pays étrangers où la peinture monumentale est cultivée !

Peintre de mérite et savant littérateur, il fallait ces qualités réunies dans M. de Montabert pour oser entreprendre un pareil travail, véritable encyclopédie, qui sera, pour les temps à venir, une source inépuisable de richesses, comme elle en est déjà une non moins précieuse pour le nôtre. Il fallait surtout un grand amour de l'art, une force d'âme bien rare pour commencer et mener à bonne fin une œuvre dont l'auteur ne pouvait espérer recueillir les fruits que sur le seuil de la tombe, et qui l'a réduit à une position des plus précaires.

Puisse, Monsieur le Ministre, la démarche que je prends la liberté de faire, au nom de plus de deux cents artistes, et qui restera comme un témoignage de la juste appréciation du mérite d'un de leurs confrères, ne pas être la seule récompense dont M. de Montabert ait à se glorifier ! Puissiez-vous y faire joindre celle d'un Roi qui trouve dans l'encouragement des arts ses plus douces jouissances !

Je suis avec respect, Monsieur le Ministre,

Votre très humble et très obéissant serviteur.

Le Président de la Société libre des Beaux-Arts,

HITTORFF [1].

ALLAIS [2], vice-président.

1. Jacques-Ignace, architecte.
2. Jean-Alexandre, graveur.

Jacob [1], vice-président.

Jules Varnier [2], secrétaire.

Paul Carpentier [3], trésorier.

Milon [4], — Rouillard [5], — A. Dreuille [6], — Rouget [7], — E.-H. Montagny [8], — J. Adrien de Lafage [9], — Molchneht [10], — Eug. Vavin [11], — Philippe Franck [12], — Lemaitre [13], — Dien [14], — L. Duplat [15], — F.-A. Pernot [16], — Aug. Couder [17], — Garnier [18], — Hersent [19], — Huvé [20], — Abel de Pujol [21], — Steuben [22], — David d'Angers [23], — Picot [24], — Raoul Rochette [25], — Le baron Desnoyers [26], — Leroux [27], graveur, — Blondel [28], — Gauthier [29], — Alexandre Péron [30], — Mauduit [31], graveur, — Marin-Lavigne [32], — Serrur [33], — Le Gendre [34], — E. Ollivier [35], — Ch. Desains [36], — Dubouloz [37], — E. Gatteaux [38],

1. Nicolas-Henri, dessinateur et lithographe. — 2. Peintre. — — 3. Paul-Claude-Michel Carpentier, plus fréquemment appelé Lecarpentier, peintre et sculpteur. — 4. Alexis-Pierre, peintre. — 5. Jean-Sébastien, peintre. — 6. Auguste-François, peintre. — 7. Georges, peintre. — 8. Élie-Honoré, peintre. — 9. Justin-Adrien Lenoir de la Fage, compositeur. — 10. Dominique, sculpteur. — 11. Eugène, peintre. — 12. Peintre. — 13. Augustin-François, lithographe et graveur. — 14. Claude-Marie-François, graveur et peintre. — 15. Pierre-Louis, peintre. — 16. François-Alexandre, peintre. — 17. Louis-Charles-Auguste, peintre. — 18. Étienne-Barthélémy, peintre. — 19. Louis, peintre. — 20. Jean-Jacques-Marie, architecte. — 21. Abel-Alexandre-Denis, peintre. — 22. Charles-Guillaume-Henri-Auguste-François-Louis, baron de Steuben, peintre. — 23. Pierre-Jean, sculpteur. — 24. François-Edouard, peintre. — 25. Désiré, archéologue, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts. — 26. Auguste-Gaspard-Louis, baron Boucher-Desnoyers, graveur. — 27. Jean-Marie. — 28. Merry-Joseph, peintre. — 29. Martin-Pierre, architecte. — 30. Louis-Alexandre, peintre. — 31. Charles-Louis-Victor. — 32. Louis-Stanislas, peintre, dessinateur et lithographe. — 33. Henri-Auguste-Calixte-César, peintre. — 34. Louis-Félix, peintre. — 35. Emile-Edmond, graveur d'architecture. — 36. Charles-Porphyre-Alexandre, peintre. — 37. Jean-Auguste, peintre. — 38. Jac-

— CHAMPIN[1], — V. TEXIER[2], — JACQUEMART[3], — RANSONNETTE[4], — GAVET[5], — L. NORMAND aîné[6], — MULLER[7], — GELÉE[8], — L. DELAISTRE[9], — HUSSON[10], — COUSSIN[11], — FORSTER[12], — LEQUEUX[13], — H. VANDERBURCH[14].

On trouvera plus loin la requête de treize artistes demandant la croix de la Légion d'honneur pour leur maître Louis-Mathurin Clérian. Ici, c'est la Société libre des Beaux-Arts, comprenant plus de cinquante membres, qui expose, en 1843, au comte Charles-Marie Tanneguy-Duchâtel, ministre de l'Intérieur, les titres de Paillot de Montabert à la décoration. Le peintre écrivain est alors plus que septuagénaire. Il est aveugle depuis neuf ans, et son *Traité complet de la Peinture* (Paris, 1828-1829, 9 vol. in-8 avec un atlas in-4 de figures explicatives renfermant 114 planches), édité à ses frais, l'a ruiné. Que l'ouvrage de ce peintre érudit soit rarement ouvert par les artistes de notre temps, — qui d'ailleurs lisent peu, — qu'est-ce à dire? Le livre en a-t-il moins de valeur? Ne donne-t-il pas la mesure du goût, du savoir, de la méthode et des patientes recherches de son auteur? N'a-t-il pas eu son heure d'actualité? Emeric-David, membre de l'Académie des Inscriptions, a dit du livre de Montabert : « Un ouvrage comme celui-là est le produit de la vie entière d'un homme laborieux; il double la vie de ceux qui l'étudient, en abrégeant leurs travaux. Le *Traité complet de la Pein-*

ques-Édouard, graveur en médailles et sculpteur. — 1. Jean-Jacques, peintre et lithographe. — 2. André-Louis-Victor, peintre et graveur. — 3. Albert, peintre. — 4. Charles-Nicolas, graveur et peintre. — 5. Charles, peintre. — 6. Louis-Marie, graveur. — 7. Henri-Charles, graveur. — 8. Antoine-François, graveur et lithographe. — 9. Louis-Jean-Désiré, graveur. — 10. Honoré-Jean-Aristide, sculpteur. — 11. J.-Antoine, architecte. — 12. François, graveur. — 13. Paul-Eugène, architecte. — 14. Jacques-Hippolyte, peintre et écrivain.

ture restera comme un monument éternel, dans les temps à venir, pour constater la supériorité de l'art grec réhabilité par M. de Montabert. » Au surplus, dès 1812, Paillot de Montabert avait exposé ses premières peintures à la cire, continuant ainsi la tradition de Bachelier, qui, au siècle précédent, avait peint à l'encaustique. Sans doute, la découverte ou l'emploi d'un procédé nouveau ne dispense pas un peintre de faire preuve de talent. Toutefois, la pratique de l'art est rendue plus aisée, plus générale par des découvertes de cet ordre. A ne considérer que l'inventeur chez Paillot de Montabert, il y aurait donc lieu de l'estimer encore. Mais l'inventeur avait, dès longtemps, fait place à l'homme didactique. Ayant beaucoup vu, beaucoup amassé, Paillot de Montabert coordonna ses trésors. Il reprit sur un plan plus vaste, approprié à son époque, le thème des conférences ouvertes en 1670 par Henri Testelin devant l'Académie royale de Peinture, et aussitôt réduites, par le conférencier, en « Tables de Préceptes ». Testelin, confiné dans les généralités esthétiques, n'avait prononcé que six discours. Paillot de Montabert, abordant du même coup l'histoire, la technique et la philosophie de l'art, a écrit neuf volumes. Sachons-lui gré de son effort. Son livre se distingue par la clarté, l'ordre, la logique, qualités bien naturelles à l'esprit français. Si nous ajoutons que l'infirmité cruelle dont Paillot de Montabert fut atteint, à soixante-trois ans, ne l'empêcha pas de produire d'utiles ouvrages, tels que le *Guide des élèves en dessin linéaire* (Troyes, 1839, in-8, avec un atlas in-4), on estimera fondée la démarche des membres de la Société libre des Beaux-Arts. D'ailleurs, la demande adressée au ministre en fort bon style, — ce qui ne gâte rien, — est empreinte d'une grande indépendance. Les pétitionnaires plaident la cause d'un homme de mérite, réduit à la gène par l'amour de l'art, et ils le prennent involontairement d'un peu haut. Cette libre allure aurait pu nuire au succès de leur

requête. Il n'en fut rien. Paillot de Montabert obtint la croix par ordonnance royale du 5 juin 1843. Hittorff, qui semble avoir eu l'initiative de cet acte de justice, aurait dit en voyant décorer Montabert : « Je donnerais vingt croix comme la mienne pour en posséder une de cette valeur. » Nous empruntons ce mot à Carpentier, qui a publié dans le 17e volume des *Annales de la Société libre des Beaux-Arts* (année 1850-1851) une notice sur Montabert, notice reproduite en tête de *l'Artistaire*, ouvrage posthume de l'auteur du *Traité de la Peinture* (1855, in-8, avec portrait).

DAVID D'ANGERS
(1844)
LES STATUES DE VOLTAIRE
ET DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU

A Michelet, Littré, Viennet, Dupaty, Béranger.

Paris, 24 juillet 1844.

Monsieur,

Quelques personnes ont pensé que, dans les circonstances actuelles, il serait plus que jamais convenable de former une souscription nationale pour élever une statue à Voltaire et à J.-J. Rousseau. Afin de donner à cette idée toutes les garanties nécessaires, il semble indispensable d'établir un comité. On espère, Monsieur, que vous consentirez à en faire partie, et à prêter à ce projet l'appui de votre nom.

Nous avons l'honneur d'être, Monsieur, vos très humbles et très obéissants serviteurs.

David d'Angers, Isambert,
E. Quinet.

Cette lettre, signée de David, du jurisconsulte-député Isambert et d'Edgard Quinet, fut adressée aux personnes ci-dessus nommées, qui acceptèrent de faire partie du comité en formation. Toutefois, le projet émis ici demeura sans résultat. La présente lettre a été insérée dans les *Nouvelles Archives de l'Art français* par M. Jules Guiffrey. Le projet de David ne fut repris qu'en 1867, et encore ne fut-il question, cette année-là, que de la statue de Vol-

taire. Un bronze, d'après le marbre de Houdon conservé au Théâtre-Français, fut destiné au plein air. Il décore, de nos jours, le square Monge. Quant à la statue de Jean-Jacques Rousseau, elle ne fut inaugurée qu'en 1889, sur la place du Panthéon. Paul Berthet en est l'auteur.

DESBŒUFS

(1845)

SOUVENIR DE LA FÊTE DE LA MADONE

« DI PIE DI GROTA »

Au peintre Navez.

Paris, le 25 août 1845.

Mon cher Navez,

C'est un vieux camarade qui se rappelle à votre souvenir, je dis vieux avec quelque raison, car voilà, si je ne me trompe, vingt-sept ou vingt-huit ans que nous fîmes pédestrement, et en compagnie de ce pauvre Michallon, le voyage de Naples. Le bon temps, et comme on se reporte volontiers à ces souvenirs! J'ai revu l'Italie il y a quelques années, mais quelle différence! le prisme de la jeunesse était éteint! Enfin, il faut se résigner!

Voici, mon cher ami, le motif de ma lettre. J'ai envoyé à l'exposition de Bruxelles un groupe demi-nature, que j'ai exécuté en me rappelant ce voyage dont je vous parlais tout à l'heure. Il est nécessaire de vous dire que je ne suis pas resté graveur, et que, depuis vingt ans, je ne fais plus que de la statuaire.

Je ne vous dirai rien de la qualité de mes travaux, mais ils sont nombreux, à la Chambre des Pairs, à celle des Députés, à la Madeleine, place de la Concorde, etc. Je désire beaucoup ajouter à ma croix nationale celle de Belgique. Si vous pouvez, comme je pense, vu votre influence si bien méritée dans votre pays,

m'aider à cela, je vous en serai très reconnaissant.

Je vous prie d'examiner avec indulgence le petit groupe en question, car les objets traduits en bronze perdent toujours un peu, à cause du travail des ouvriers, au lieu que ceux de marbre se trouvent en voie d'amélioration sur le modèle.

Vous voyez, mon cher Navez, que je n'ai pas hésité à m'adresser à vous, en me rappelant toute votre obligeance et votre aimable caractère. Je vous fais à l'avance tous mes remercîments, ne doutant pas que, si vous pouvez m'être utile dans cette circonstance, vous m'accorderez votre protection.

Adieu, mon cher Navez, mille compliments affectueux de votre ancien et dévoué camarade.

A. Desbœufs,
Statuaire, rue de La Rochefoucauld, 24.

Bibliothèque de Bruxelles. Legs Navez. — Transcrit par les soins de M. Hymans. — Antoine Desbœufs, graveur en médailles, graveur sur pierres fines du cabinet du duc d'Angoulême, et enfin statuaire, avait remporté le grand prix de Rome en 1814 pour la gravure en médailles. Condisciple, à l'Académie de France, d'Achille-Etna Michallon, qui devait mourir à vingt-six ans, après avoir conquis une réputation plus qu'ordinaire, Desbœufs était devenu son ami. C'est au cours d'un voyage à Naples, fait en compagnie de Michallon, qu'il aurait conçu l'idée de son groupe *Souvenir de la fête de la Madone*, exposé d'abord au Salon de 1837 et réexposé à Bruxelles en 1845. Navez (François-Joseph), né à Charleroi, élève de David, à Bruxelles, de 1815 à 1817, s'était lié en Italie avec Desbœufs et Michallon, de 1817 à 1821.

DAUZATS

(1846)

LES PYRAMIDES ET LE SPHINX DE GIZEH

A un directeur de journal.

Cher Monsieur,

Je n'avais pas votre journal sous la main lorsque j'ai fait la lithographie, et j'ai pris une dimension trop grande; une autre fois, je prendrai mieux mes mesures.

Comme description, voici un extrait de l'ouvrage que j'ai fait avec Dumas, sous le titre de : *Quinze jours au Sinaï, par A. Dumas et A. Dauzats.*

« Nous résolûmes d'étendre nos courses le lendemain jusqu'aux Pyramides, en passant par le champ de bataille, et en revenant par Gizeh. Au point du jour, on nous amena des ânes de premier ordre, avec lesquels, en moins de dix minutes, nous fûmes à Boulacq; nous y passâmes le Nil et nous nous trouvâmes immédiatement sur le champ de bataille où, trente-deux ans auparavant, s'était décidée cette dernière querelle de l'Orient et de l'Occident. L'investigation fut courte : des hauteurs d'Embaleh, nous le découvrîmes entièrement. Au reste, tout est là pour le souvenir et la pensée, rien pour la description.

« Nous prîmes à vol d'oiseau notre course pour les Pyramides; bientôt, nous fûmes forcés de marcher au pas ; nos montures enfonçaient jusqu'aux genoux dans le sable, de sorte que nous mîmes près de cinq

heures à atteindre la première, qu'il nous semblait, en débarquant, pouvoir toucher avec le bras.

« La plus grande des Pyramides, celle sur laquelle on monte de préférence, repose sur une base de six cent quatre-vingt-dix-neuf pieds de long, et paraît, d'en bas, légèrement échancrée à son sommet. Formée de pierres superposées, dont les assises vont en rentrant, elle présente un escalier gigantesque dont chaque marche a quatre pieds de haut et dix pouces de large. L'ascension, au premier abord, nous parut, sinon impossible, au moins médiocrement commode à exécuter. Mais Mohammed s'attaqua à un angle, enjamba la première assise, attrapa la seconde, et, nous faisant signe de le suivre, continua son chemin comme s'il nous invitait à la chose la plus simple! Quelque médiocre que fut le plaisir d'une montée de quatre cent vingt-un pieds, sous un soleil ardent, et avec la réflexion de la pierre, contre laquelle nous grimpions comme des lézards, nous n'en eûmes pas moins honte de rester en arrière. Après vingt minutes de travail laborieux, après nous être suffisamment retourné les ongles et écorché les genoux, nous arrivâmes au sommet d'où il nous fallut penser presque aussitôt à redescendre, sous peine de voir fondre le peu de graisse que le soleil d'Égypte nous avait laissée sur les os.

« Je me promenai un instant sur la plate-forme, qui me parut avoir trente à trente-cinq pieds de longueur. Quelques pierres énormes, restées debout, semblent les pics déchirés d'une crête de montagne. Ces rochers sont couverts de noms, parmi lesquels étaient encore visibles ceux d'une partie des géné-

raux de l'expédition; à côté de ces noms illustres, je trouvai ceux de Charles Nodier et de Châteaubriand, que le baron Taylor avait écrits dans un précédent voyage.

(Ici est une description de l'intérieur de la grande Pyramide, inutile à mon avis.)

« Nous sortîmes des chambres de leurs majestés, où il n'y a rien à voir absolument que les murs, pour aller saluer son altesse le Sphinx. Il est de quelques centaines de pas plus près du Nil que les Pyramides. C'est le chien gigantesque qui garde ce troupeau de granit. Avec l'aide de mes Arabes, je parvins à lui monter sur le dos, et du dos sur la tête, ce qui n'est pas encore un médiocre travail. Mayer m'y suivit immédiatement. Je me laissai glisser aussitôt sur les épaules du colosse, et de ses épaules à terre; je me mis à le dessiner pendant que Mayer, debout sur son oreille, lui servait de plumet : cela me donna naturellement mon échelle de proportion. »

Je vous serre la main, A. DAUZATS.

Du cabinet de Ch. Marionneau, correspondant de l'Institut. — On connaît l'ouvrage publié par Gosselin, en 1842, sous le titre : *Quinze jours au Sinaï*. Cet amusant récit porte la double signature : « Alex. Dumas et A. Dauzats. » Mais, si nous ouvrons la *Chronique des arts et de la curiosité* du 24 janvier 1869, qu'y lisons-nous, dans l'étude consacrée au peintre lithographe par son ami Philippe Burty? « Dauzats est un des peintres qui ont découvert l'Orient. A peu près au temps où Decamps allait à Smyrne, et Marilhat en Turquie, il partait pour l'Égypte, en compagnie du baron Taylor, que le gouvernement envoyait à Louqsor veiller à l'emballage de l'obélisque. Mais l'Égypte

ne rassasia point son enthousiasme et sa curiosité!... Avec des peines que l'on ne soupçonne plus aujourd'hui, il visita la Judée, la Syrie, la Palestine. Il a publié le récit de son voyage sous ce titre : *Quinze jours au Sinaï*. Alexandre Dumas a signé ces deux amusants volumes pour les joindre à ses propres *Impressions de voyage*, mais il a dit un jour : « La vérité est que c'est dans les cartons « de Dauzats que j'ai vu la Palestine. » Le mot est plaisant. Il est parfaitement juste. En effet, parcourir les mille dessins qui vont figurer dans la vente posthume de Dauzats, c'est suivre l'artiste sur le bateau à vapeur, le long des côtes semées de villages, descendre le Nil en sa compagnie, ou se joindre à sa caravane, sur le dos montueux d'un dromadaire. Les rues du Caire aux toits dentelés, les sveltes fontaines de Damas, les moucharabiehs d'Alexandrie découpés comme des guipures, les profils austères des murs de Jérusalem, les ex-voto cerclés d'or de la chapelle Sainte-Hélène, tout cela parle comme des notes de voyage, et vit avec une intensité d'aspect que n'atteindra jamais la photographie. » Qu'importe alors le style, si c'est Dauzats qui en a été l'inspirateur? Ne lui reprochons pas d'emprunter au livre sur lequel Dumas a mis son nom. Dauzats reprend son bien, voilà tout. A qui la lettre qu'on vient de lire est-elle adressée? Au directeur d'un journal illustré qu'il serait aisé de nommer. Une lithographie renfermant une *Vue des Pyramides* et du *Sphinx* de Gizeh avait été demandée à l'artiste. Dauzats l'exécute. Sa planche réclamait un commentaire. Dauzats l'écrit. Mais l'heure le presse. Il cite son texte de 1842. Une note au crayon permet d'assigner une date à sa lettre. Elle est de 1846.

AUGUSTE COUDER

(1848)

LE SERMENT DU JEU DE PAUME

A David d'Angers.

Mercredi 29 mars 1848.

Mon cher confrère,

Je m'empresse de vous faire parvenir les trois bustes de Siéyès, de La Revellière-Lepaux et de l'abbé Grégoire que vous avez eu l'obligeance de me prêter pour mon tableau du *Jeu de Paume.*

Je vous réitère mes bien sincères remerciements, en même temps que mes regrets, de ce que vos occupations du moment ne vous permettent pas de faire une courte visite au Salon, et d'y voir un ouvrage où j'ai fait mon possible pour ne pas rester trop au-dessous du sujet, et montrer que j'ai toujours présentes les leçons de notre maître. Dans cette pensée, j'aurais été heureux de savoir que vous en ayez eu cette opinion.

Je suis, avec toute l'affection d'un ancien camarade, votre tout dévoué confrère,

Auguste Couder.

Le Serment du Jeu de Paume, par Couder, est au musée de Versailles. C'est une page historique très digne de figurer dans le voisinage du *Rochambeau à la prise d'York-Town,* de *l'Ouverture des États généraux* et de *la Fédération*, du même auteur, exécutés de 1837 à 1844. Couder est demeuré le disciple de Louis David, dont il se plaît à

être le continuateur dans le domaine de l'histoire. Il se réclame, d'ailleurs, au cours de la lettre qui précède, de son passage dans l'atelier du peintre de Napoléon Ier, où il a connu le statuaire auquel il écrit, David d'Angers. Ce qui est plus particulier, et tout à l'honneur du statuaire, c'est l'emprunt que lui a fait Couder des bustes de Siéyès, de Grégoire et de Larevellière, considérés par lui comme des documents de toute sûreté. Les portraits authentiques de ces deux conventionnels n'étaient pas rares, et Couder aurait pu s'en procurer de plus d'une sorte. S'il s'adresse à son camarade de 1810, c'est donc qu'il apprécie toute la valeur iconique de deux bustes sculptés *ad vivum* avec une science et un art dont on trouve peu d'exemples dans l'école du dix-neuvième siècle. L'autographe de Couder est entre nos mains.

JACQUÈME, LOUBON, DUMAS RAMUS

(1848)

DEMANDE DE LA CROIX D'HONNEUR

POUR LEUR MAITRE

LOUIS-MATHURIN CLÉRIAN

Monsieur le Ministre,

Les anciens élèves de M. Clérian, qui, pendant quarante années consécutives, a dirigé l'école de dessin de la ville d'Aix, avec un talent incontestable et avec un zèle qui ne se démentit jamais, viennent s'acquitter auprès de vous d'un devoir que leur imposent la gratitude et l'affection qu'ils ont vouées à leur premier maître.

Ils viennent solliciter de votre justice la récompense due à ses longs et honorables services ; ils vous prient instamment de vouloir bien accorder à M. Clérian la croix de la Légion d'honneur.

Quand les titres sont réels, peu de mots suffisent pour les énoncer ; M. Clérian fut à la fois bon artiste, très bon professeur, excellent citoyen.

Envisagé comme artiste, nous nous contenterons de rappeler ici la médaille d'or qu'il obtint en 1822, après le Salon de cette même année, où les vrais amateurs remarquèrent tous, avec plaisir, son tableau de *Saint Luc peignant la Vierge*, œuvre de distinction, d'une touche ferme et d'un brillant coloris.

M. Clérian se fût certainement distingué de plus

en plus dans la peinture, s'il avait eu de nombreux loisirs, mais il était avant tout et surtout, par devoir, professeur ; l'École gratuite de dessin de la ville d'Aix lui était confiée, et dans la ville d'Aix chacun sait, chacun pourrait vous dire, Monsieur le Ministre, avec quel zèle et quelle intelligence il remplissait les fonctions de son professorat. Nuit et jour à l'œuvre, et n'ambitionnant qu'une chose, les progrès de ses élèves, il cherchait constamment, par l'étude et la réflexion, à accroître ses connaissances pour leur rendre ses leçons toujours plus fructueuses.

Mais une troisième qualité, plus précieuse encore que le talent de l'artiste et que la science du professeur, brillait dans M. Clérian, et c'est surtout à cause d'elle que nous croyons qu'il a bien mérité la distinction flatteuse que nous vous demandons aujourd'hui. Pendant sa longue et pénible carrière du professorat, M. Clérian fut sans cesse animé et soutenu par l'amour du bien public, et c'est dans ce noble sentiment qu'il puisait cette intarissable ardeur au travail, nécessaire, à l'accomplissement consciencieux de son œuvre.

Cette ardeur ne s'est pas refroidie un seul instant, depuis le jour de sa nomination jusqu'au mois de septembre 1844, époque à laquelle, accablé de la double fatigue des labeurs et de l'âge, il s'est vu forcé à demander sa retraite.

Le simple exposé qui suit suffira pour vous prouver, Monsieur le Ministre, que ce ne fut pas dans les avantages matériels de sa position que M. Clérian put trouver le mobile de tant de dévouement et de bonne volonté.

Au commencement de l'année 1804, le Conseil municipal de la ville d'Aix exprima le vœu de rendre à cette ville les bienfaits d'un enseignement gratuit de dessin, car les troubles de la Révolution l'avaient privée de l'École de ce genre, fondée par le duc de Villars. Grâce à M. Clérian, ce vœu put aussitôt se réaliser. Déjà, à cette époque, il avait organisé une École, où affluaient de nombreux élèves, et, quoique n'ayant à sa disposition que des ressources pécuniaires fort modiques, il avait su, par ses connaissances dans les arts et par son infatigable activité, se procurer de bons modèles en plâtre, tableaux, etc., etc., indispensables à ses leçons.

Dans sa séance du 15 pluviôse an XIII, le Conseil municipal, sous la présidence de M. Sallier, maire d'Aix, annonçait que M. Clérian consentait à rendre son École *gratuite*, et à la faire jouir de tous les modèles qu'il avait acquis à ses propres frais, moyennant qu'un traitement lui fût alloué; et, dans cette même séance, le Conseil fixait à 600 francs le chiffre de ce traitement. Pendant six années, ce chiffre si modeste resta le même: ce ne fut qu'en juin 1810 qu'il fut porté à 1 200 francs.

Ces quelques mots vous permettront, Monsieur le Ministre, de juger quel fut le désintéressement de notre ancien Maître; mais vous ne l'aurez apprécié tout entier que lorsque nous vous aurons dit que M. Clérian ne fut pas seulement pour ses élèves un professeur dévoué, mais souvent encore un père bienfaisant. L'un de nous, au début de ses études, pauvre et manquant du nécessaire, ne dut de pouvoir les continuer qu'au secours d'une main géné-

reuse, mais invisible, que plus tard il sut avoir été celle de son Maître.

Tels sont, Monsieur le Ministre, les titres de M. Clérian à la décoration; nous avons l'intime confiance qu'ils vous paraîtront acceptables, et, s'il en est ainsi, nous vous demanderons, par une dernière prière, de ne point ajourner le don d'une récompense si bien méritée. Notre protégé est « octogénaire », et, remise à d'autres temps, votre justice arriverait peut-être trop tard.

Nous sommes avec respect, Monsieur le Ministre, de Votre Excellence, les très humbles et très obéissants serviteurs.

Jacquème, Loubon, directeur et professeur de l'École de dessin de Marseille; J. Gauts, Dumas, Joseph Richaud, Latil, Alp. Angelin, A. Coutel, M. Ramus, A. Olive, professeur de sculpture à l'École de dessin d'Aix; Étienne, professeur d'architecture à l'École d'Aix et inspecteur des Bâtiments Civils du deuxième arrondissement; J. Gibert, directeur et professeur de l'École de dessin d'Aix; le Marquis de Lestang.

Il sied de mettre en lumière tout ce qui peut faire aimer un artiste. A ce titre, la lettre qu'on vient de lire méritait d'être connue. Elle ne contient pas une biographie de Clérian, mais elle renferme son portrait, ce qui vaut plus. En effet, les treize signataires de la requête adressée au ministre de l'Intérieur ne se sont pas préoccupés de l'état civil du peintre qu'ils voulaient honorer. Peintres eux-mêmes, c'est à grands traits qu'ils dessinent la vie de Louis-Mathurin Clérian, et de leur récit se dégage une

figure d'artiste laborieux, intègre, dévoué. Tous ont reçu ses leçons, et quels que soient l'âge ou le rang de plusieurs, ils parlent de « Monsieur Clérian » avec le respect des vrais disciples envers le maître. On les dirait dans « l'attitude inclinée et charmante » que, suivant un mot bien connu, Flandrin voulut conserver durant toute sa vie à l'égard de « M. Ingres ». Que s'ils s'avisent de rappeler la date à laquelle Clérian exposa son tableau *Saint Luc peignant la Vierge*, les auteurs de la lettre qui précède se trompent de Salon. Mais qu'importe? La toile en a-t-elle moins de mérite à leurs yeux, et que fait l'exacte constatation d'un succès au succès lui-même? La demande qu'ils adressent au ministre n'est pas datée. Simple omission qu'un mot d'une touchante naïveté nous permet de réparer. C'est la croix de la Légion d'honneur que les pétitionnaires voudraient obtenir pour leur maître, et ils écrivent : « Notre protégé est octogénaire; remise à d'autres temps, votre justice arriverait peut-être trop tard. » Louis-Mathurin Clérian étant né le 9 novembre 1768, la requête de ses élèves dut être écrite en 1848. Si nous ne nous trompons, la croix ne fut pas accordée au vieux peintre, qui succomba le 14 décembre 1851. Ses « protecteurs » avaient bien jugé : Clérian ne pouvait plus attendre.

CHARLES MULLER
(1850)
LA BIOGRAPHIE DU SCULPTEUR ROLAND

A David d'Angers.

Paris, le 21 février 1850.

Monsieur et maître,

C'est, avant, pour vous remercier de l'honneur que vous me faites de m'envoyer la biographie de Roland. Je l'ai lue avec plaisir, avec bonheur. J'y ai trouvé ce que je suis heureux de rencontrer dans la sculpture antique, dans la vôtre, et dans quelques morceaux bien rares, hélas ! c'est-à-dire : un souffle de jeunesse qui rend l'homme, sinon semblable à une divinité, du moins digne de ses hautes facultés ; qui le place au-dessus de cette masse inerte qu'on a l'affront d'appeler humanité ! Est-ce autre chose qu'un peu de chair et d'os ?

Me trouvez-vous hardi de vous dire cela, sans que vous m'ayez demandé mon avis ? Je ne le dis pas moins. Je l'ai déjà dit et je le répèterai. Assez d'autres sont capables de critiquer vos œuvres, sans pouvoir y découvrir ce que vous y avez mis. Ne se doutent de la vie que les vivants.

J'ai l'honneur de vous saluer,

C. Muller.

Cette lettre, dont nous possédons l'original, débute par un remerciement. David d'Angers, qui a publié sous le titre *Roland et ses ouvrages* (Paris, Pagnerre, 1847, in-8

de 40 pages, avec portrait), l'éloge de son maître, a eu la pensée d'adresser cette brochure à Charles-Louis Muller, le peintre d'histoire, que son tableau *l'Appel des dernières victimes de la Terreur* vient de rendre célèbre à trente-cinq ans. Celui-ci remercie David et rend hommage au « souffle de jeunesse » qui circule dans les pages écrites du statuaire, aussi bien que dans la plupart de ses œuvres modelées. Puis, ce devoir rempli, Muller fait une digression. Elle est empreinte du tour d'esprit de l'époque où il tient la plume; mais ce qui est propre à l'écrivain, ce qui laisse percevoir l'homme intime chez Muller, c'est la phrase brusque, l'image volontiers violente, sous une forme incisive et courte.

DAVID D'ANGERS

(1853)

LA POÉSIE DES TOMBES

David d'Angers trouvait un charme particulier à errer parmi les tombes. La poésie des cimetières l'avait séduit. Il aimait la solitude, le silence, l'obscurité qui enveloppent les monuments en ruine. Son imagination trouvait dans cette atmosphère recueillie un fécond aliment, et il ne paraît pas que le talent viril de l'artiste ait reçu quelque atteinte des heures de tristesse volontaire qu'il s'imposa. Le sujet de *la Jeune Grecque*, l'œuvre exquise entre toutes que David ait signée, lui fut suggéré dans un cimetière.

On sait que le sculpteur a laissé de nombreux écrits. Il s'était fait une habitude de noter avec soin toutes ses impressions. Celles qu'il avait éprouvées dans ses visites successives aux cimetières de France, d'Allemagne, de Grèce, d'Espagne ne pouvaient être oubliées. David les a consignées dans ses carnets ou dans des pages isolées dont un certain nombre ont été offertes par lui à son ami le plus intime, Victor Pavie. Nous en détachons les notes qui vont suivre :

Cimetière Montmartre. — Aujourd'hui, 10 janvier, je suis allé visiter le cimetière Montmartre. Toutes les tombes étaient couvertes d'un linceul de neige. On entendait de temps à autre les roues des corbillards enfoncer, avec une sorte de crépitement, dans la neige durcie; à ce bruit succédait celui des pas mornes et lourds du cortège. Il est aisé de deviner, au seul bruit de son pas, si l'homme est triste ou

joyeux. Du dehors m'arrivait le bourdonnement de la vie active, voix puissante et monotone des grandes villes, que le cri de la douleur ne parvient pas à rompre. De hauts cyprès étendaient sur nous leurs branches dépouillées. Un brouillard épais permettait à peine de distinguer les monuments qui revêtaient, dans les demi-ténèbres, un caractère imposant. De même, les maisons construites sur Montmartre n'apparaissaient que par masses monumentales. Voyez-les par un jour de soleil, ces constructions sans style, communes ou bizarres, ont un aspect repoussant. Vues dans le brouillard ou au clair de lune, elles offrent des masses d'ombre; les détails disparaissent et l'œil se repose avec un certain plaisir. Les masses bien comprises, voilà tout le secret des arts du dessin, de la littérature et de la musique.

Cimetière Montparnasse. — Le jour de la fête des Morts, le cimetière de Montparnasse a été visité par une nombreuse population. J'ai vu avec un vif intérêt que la foule ne cessait d'entourer le trop simple monument des *Sergents de La Rochelle*, et je me suis rappelé l'heureuse idée que vous m'aviez exprimée un jour dans mon atelier en voyant le portrait de ces jeunes patriotes : vous vouliez ouvrir une souscription pour leur élever un monument, et vous pensiez que vos collègues de la Chambre souscriraient, et même M. Mérilhou[1].

Je viens donc vous rappeler votre heureuse et patriotique idée, dont la réalisation ne me semble pas impossible. Il est temps, d'ailleurs, que nous exhu-

1. Cette page fut adressée par l'artiste à Ferdinand de Lasteyrie.

mions le nom et les généreuses actions des nobles martyrs de la liberté. L'idée du croquis ci-joint m'est venue dans le cimetière, auprès du petit drapeau déchiré, et dont les couleurs sont éteintes, planté au milieu de quelques moellons.

Je serais charmé de connaître votre opinion à l'égard de ce projet de monument.

Cimetière du Père-Lachaise. — Je suis allé au Père-Lachaise en compagnie de lady Morgan; elle avait une cour autour d'elle. Elle était sans cesse sur le trépied, faisant des phrases à tout propos, et, je dois le dire, ses jugements ne manquaient pas de justesse.

Aujourd'hui, je viens du Père-Lachaise où je me suis rendu avec Mme Opie. Seul avec elle, j'ai pu jouir de sa conversation, de son esprit observateur, mêlé de tendresse et d'énergie. Nous avons visité presque tous les monuments du cimetière : cette journée a été l'une des plus intéressantes de ma vie.

La statue de Casimir-Périer, placée sur son tombeau au Père-Lachaise, le représente debout, la main droite fermée avec violence, la main gauche posée sur des tablettes où est gravée la Charte constitutionnelle. Dans la pensée de Cortot, le poing fermé indique la résistance; à mes yeux, c'est là une allégorie misérable. Que penser d'une Constitution qui devrait être défendue à coups de poing? Cortot n'a pas su prendre son sujet par le côté noble, et l'impression qui découle de son œuvre est plus digne des pages du *Charivari* que de la sculpture. Il me semble qu'un Casimir-Périer indiquant du doigt cette

Charte, posée sur un faisceau de drapeaux surmontés du coq gaulois, eût laissé de l'homme d'État une idée plus juste. Il ne fallait pas oublier que la Charte est placée, par un de ses articles, sous la protection de l'armée et de la garde nationale; ce ministre auquel on élève une statue, comment a-t-il comprimé les révoltes et les émeutes? En faisant intervenir la garde nationale et l'armée. En aucune occasion, il ne s'est servi de son poing.

Je n'ai pas voulu qu'il y eût de verdure autour du tombeau de Ludwig Boerne. La nature n'a pas de fleurs pour le proscrit; la terre d'exil est un désert où ne pousse jamais la végétation de la patrie. J'avais proposé à la commission du monument d'adopter un tombeau de marbre noir, élevé sur des degrés de granit. A la tête, une pierre verticale dans laquelle eût été sculptée la tête de Boerne; au-dessous, une inscription. Sur le tombeau, une couronne de chêne, la plume de l'écrivain, des chaînes brisées, image de la liberté qu'on ne conquiert qu'après la mort. Tous ces objets, en bronze. Les chaînes auraient pu encore rappeler la lutte de cet homme de cœur pour obtenir la liberté de ses compatriotes : il est dans les conditions de l'allégorie de permettre à l'imagination d'appliquer plusieurs idées.

Cimetière de Favraye[1]. — Il faut que je sois bien pressé par le temps pour ne pas aller visiter les cimetières des endroits où je passe. Celui-ci est situé, comme la plupart des cimetières de campagne, au milieu du village; usage touchant, selon moi,

1. Maine-et-Loire.

puisque les vivants ne redoutent pas la vue des tombeaux de leurs ancêtres. N'y a-t-il pas là comme une image de notre vie, dans laquelle les pleurs s'entremêlent aux joies fugitives ? L'exemple que nous donnent les villes est moins beau : la douleur s'épanche, à l'écart et dans le secret, sur des cendres reléguées.

Noble poussière des hommes vertueux qui dormez ici, ne craignez pas que je profane votre dernier asile. C'est à peine si j'ose fouler du pied ce coin de terre sacrée, et chacun de mes pas me fait trembler. Le culte filial de ceux qui gardent votre mémoire vous défend. Ils protègent à leur tour votre sommeil. Seule, la voix des enfants qui jouent dans le voisinage de vos tombes peut arriver jusqu'à vous, et, si vous l'entendez, vous n'en sauriez être offensés : il y a tant d'innocence dans l'âme de l'enfant !

Les tombes fastueuses de nos villes ne sont trop souvent que les monuments de l'orgueil ; le tertre du cimetière de village parle doucement de la mort.

Jadis, sous le poids du jour, vous vous reposiez à l'ombre des chênes ; maintenant c'est l'ombre du clocher qui vous couvre, c'est elle qui garde le gazon de votre couche dernière contre les ardeurs du soleil.

Je me suis penché sur la pierre funéraire de chacun de vous : il en est qui portent gravée une navette ; sur d'autres sont rappelés des instruments de labourage ; sur celle d'une femme, je remarque une quenouille. Ainsi se trouve résumée une vie de travail et d'humilité. Je n'imagine pas d'expression plus simple et plus éloquente d'une douleur vraie.

Point de jouets ni de berceaux sur la tombe de l'enfant, comme on en voit dans les cimetières des villes. Lorsque l'enfant meurt, faut-il regretter, grand Dieu, qu'il lui soit épargné de connaître cette vie, drame de tous les instants ? L'enfant du pauvre n'a pas eu de jouets. Un peu de pain a été toute sa jouissance ; il a vu plus d'une fois pleurer autour de lui, mais un rayon de soleil et les fleurs suffisaient à le distraire : ces fleurs qu'il ne cueille plus de ses petites mains, poussent d'elles-mêmes sur l'emplacement où il repose et le soleil les fait grandir.

Au village, c'est la douleur physique qui courbe l'homme ; à la ville, c'est la douleur morale qui le mine. Elle agit sans relâche sur l'organisme devenu fiévreux. Lorsque vous admirez l'œuvre d'un homme de génie, pensez-vous parfois aux lambeaux de vie qu'il a généreusement légués aux générations à venir, dans chacune de ses créations ?

Certaines tombes, très anciennes, se sont écroulées, et leurs croix penchées paraissent chanceler comme des hommes ivres. D'autres tombes sont faites en pierre dure. Elles ont la forme d'un cercueil et, vers la tête, une croix a été grossièrement sculptée dans la masse. D'autres, enfin, sont surmontées d'une croix de bois noir sans nom. A quoi sert une inscription à celui qui aime ? Le cœur revient sans tâtonnement vers l'être aimé.

Cimetière de Gèdre, près de Barèges. — A Gèdre, chaque tombe est recouverte d'une simple dalle posée à plat : cela produit l'effet des ratures que

présente le manuscrit de l'écrivain, quand le poème est terminé.

Cimetière de Rouen. — Je viens d'assister à l'inauguration du tombeau d'Hyacinthe Langlois. Le cimetière de Rouen est admirablement situé, sur une montagne qui domine toute la ville. Elle apparaît comme au fond d'un cratère. Le ciel était sombre. Il tombait une pluie fine. M. Deville a prononcé l'éloge de Langlois, devant son tombeau : son discours a produit un grand effet. Un rocher druidique surmonte la tombe de l'artiste, pierre uniforme, dans laquelle est incrusté son profil de bronze, et une inscription de même matière. Sur un cube de granit, le cercueil en marbre noir. Une palette, des outils de graveur et des plumes ont été placés sur le cercueil. Ce monument est de ma composition.

*Cimetière de ***.* — Aussitôt que j'eus connaissance de la mort de Marco Botzaris, je formai le projet de lui élever un monument. Longtemps, je cherchai dans mes souvenirs allégoriques une pensée qui pût rendre dignement ma profonde admiration pour ce grand homme, mais tout me paraissait emphatique. J'attendis l'inspiration. Un jour, me promenant dans un cimetière, je vis une petite fille, à genoux sur un tombeau, épeler avec son doigt l'inscription qui y était gravée. J'avais trouvé ma composition.

Cimetière d'Angers. — A l'extrémité d'un chemin boueux, deux portes attirèrent mon attention. L'une

était ornée de pilastres élégants et fermée par une grille en fer; l'autre, en bois vermoulu, tombait de vétusté. Celle-ci clôt le cimetière d'Angers. La couleur des planches, disjointes et branlantes, est terne et passée, mais ceux qui jettent un rapide coup d'œil sur la triste clôture, lorsqu'ils accompagnent quelque chère dépouille, ne la distinguent qu'à travers un voile de larmes. Deux statues allégoriques accostent cette porte. La première cache sur ses genoux un visage aux traits creusés. Ses membres sont amaigris, ses vêtements en désordre et déchirés, son attitude accablée; c'est la *Douleur.* La seconde est couronnée de fleurs, et lève ses bras vers le ciel avec une expression de ravissement; une ancre est son symbole : c'est l'*Espérance.*

J'étais venu à diverses reprises jusqu'au seuil de ce cimetière délaissé, car c'est là que repose mon père. La porte était close. Un ami vient de m'obtenir la clef : me voilà près des restes vénérés qui m'attirent toujours. Hélas! il ne m'est pas donné de m'agenouiller sur la sépulture même de mon père ; une nouvelle couche de morts la recouvre, et cependant combien peu d'années se sont écoulées depuis qu'il n'est plus ! Que l'homme est vite remplacé, vivant ou mort! Déjà, je remarque, dominant ces couches successives de cadavres, des tumulus effondrés et demi-béants : on dirait les lèvres avides de quelque invisible géant, impatient de dévorer de nouvelles victimes.

Au milieu des tombes les plus riches, qui rompent l'égalité jusque dans l'asile de la mort, mes regards sont attirés par celle d'une jeune femme, Élise de

Soland, morte à l'âge de vingt-deux ans. Des guirlandes de fleurs, délicatement sculptées, décorent la pierre du tombeau. Ces ornements sont de la main savante de mon père.

Mon attention se porte encore sur une inscription profondément touchante.

La voici :

MON DIEU, NOUS VOUS SUPPLIONS
SOYEZ PROPICE A CE CHER FILS,
AUGUSTE, M^ce^-M^al^ FLORIMOND GUÉRIN,
NÉ A LUNÉVILLE, LE 31 MAI 1807,
DÉCÉDÉ A ANGERS, LE 13 FÉVRIER 1827.
SA PERTE EST, POUR SA MÈRE, CELLE DU BONHEUR
ET UNE SOURCE INTARISSABLE DE REGRETS
ET DE LARMES.

ELLE L'A SUIVI. ELLE EST ICI.
PRIEZ POUR EUX.
MORTE LE MERCREDI 26 NOVEMBRE 1834.

« Elle l'a suivi » a été gravé après la mort de cette pauvre mère. Ainsi, les survivants achèvent la page commencée par leurs devanciers. Ici, toutefois, les lignes sont interverties. Suivant l'ordre de la nature, cette mère n'aurait pas dû pleurer son fils. Cependant, c'est elle qui est morte la dernière. Il y a je ne sais quoi de violent dans ces lignes, telles qu'elles se succèdent, et, de là, sans doute, provient leur charme cruel. Déjà, les mousses grimpantes ont rendu l'inscription presque illisible; on ne distingue guère que les lignes qui concernent la mère. Le temps n'existe pas en nous, ni pour nous; il est hors de nous. Nous lui empruntons, en passant sur cette terre, ce qui devient pour nous la possibilité

de connaître; puis, aux modifications que subit notre nature, nous croyons que le temps marche, tandis que c'est nous, et seulement nous qui marchons, à pas précipités, du berceau vers la tombe.

Il y a dans le cimetière d'Angers des amas d'ossements à découvert. Quelle voix aura une influence suffisante sur mes compatriotes, pour leur faire comprendre combien est pénible la vue de ces débris humains rejetés des tombes nouvellement creusées par la pelle du fossoyeur!

Quoi! ne laisserez-vous pas en repos les tristes épaves du naufrage humain? A quoi bon ramener au jour des êtres dont la plupart ont tant souffert sur cette terre? Ce globe est donc bien étroit, puisque, sur aucun point de sa surface, l'homme n'est assuré d'y dormir en paix?

Assistez aux derniers instants de l'être que vous aimez; consacrez-lui toutes vos veilles; si la mort vous l'enlève, vous n'avez pas assez de larmes pour payer votre tribut à sa mémoire; mais, peu à peu, vous rétablissez l'ordre dans votre maison; vous y faites des arrangements nouveaux. Si celui que vous avez tant pleuré revenait à la vie, serait-il revu avec bonheur?... J'en doute, c'est affligeant à dire, mais ce n'est que trop l'histoire du cœur humain.

De là, cette indifférence des hommes à l'endroit des cimetières, la solitude et le silence qui enveloppent les tombes! Je sais pourtant des exceptions à cette loi sans entrailles, mais ils sont rares ceux qui comprennent que cette courte vie n'est que la préface d'une existence meilleure, et plus digne de l'homme; que nos ossements sont les débris d'un

temple, et qu'ils doivent inspirer le même respect que les vestiges des autels renversés, car l'homme est un être privilégié, en relations avec Dieu.

Mais il faut que je quitte ce coin de terre, bien inhospitalier pour les restes de mon pauvre père. Qui sait si je ne dois pas mourir en achevant ces lignes! c'est le secret de Dieu.

Adieu, mon père! Si mes pleurs coulent moins abondants qu'à l'époque de notre cruelle séparation, si je parais moins ému que le jour où, pour la première fois je visitai ton dernier asile, ce n'est pas par endurcissement de cœur, mais j'ai vieilli, et, en vieillissant, les larmes sont plus rares... J'ai tant souffert... adieu, adieu, mon père!

Cimetière de Marseille. — Oh! combien est poétique le cimetière de Marseille! C'est un large plateau sur un mont élevé; les allées, bien tracées, sont bordées de cyprès qui produisent un effet majestueux et mélancolique.

Les monuments des familles aisées sont en belles pierres blanches, imitant le marbre, et d'une forme carrée. Tous ces tombeaux paraissent tellement scellés que l'imagination est attristée, en pensant que les vivants ont voulu ainsi consigner, d'une manière irrévocable, les cadavres dans la terre. On dirait, à l'aspect de ces dalles énormes, des blocs posés devant l'ouverture d'une prison.

Quand on est sur ce terrible plateau, piédestal de la mort, auquel un ciel du plus pur azur sert de coupole, on découvre, vis-à-vis de soi, cette belle mer bleue, chargée de bâtiments qui semblent

apporter vers vous les dépouilles des mortels. On voit, à ses pieds, les toits des maisons qui ont l'air de cercueils. Derrière, à droite et à gauche, s'élèvent des montagnes dépouillées de végétation, semblables aux ossements du vieux monde, jetés là pour donner aux hommes une grande leçon, en leur montrant que ce globe a aussi ses âges et ses vicissitudes. Ce vieux corps animé, dont l'espèce humaine est l'image abrégée, se plaît à confondre ses ossements avec ceux de l'homme.

De quelque côté qu'on se tourne, dans ce cimetière, on a toujours, pour premier plan de ce magnifique tableau, les croix noires des tombes.

Que les peintres ne viennent-ils nous reproduire ces sublimes scènes, ils seraient compris, et n'auraient plus lieu de se plaindre de l'indifférence du public pour les arts.

C'est aujourd'hui le jour du repos : le dimanche. Toute la population de Marseille a quitté sa tombe d'un jour, la cité, pour se répandre dans les champs, et respirer le parfum des fleurs. Elle fait acte de liberté. Elle accentue la vie. Je ne vois dans le cimetière que des soldats et de vieilles femmes, agenouillés devant les tombes, priant pour ceux qui leur furent chers, et se préparant ainsi au dernier voyage.

Toutes ces bastides, que l'on aperçoit dans la campagne, ont l'air de se lier aux sépultures. Là, les morts de demain vont se visiter avant de se rendre ici, où des mains les scelleront dans leur dernier lit.

Pour moi, qui suis étranger, je viens répandre quelques larmes sur cette terre qui recouvre tant

d'infortunes, que la mort seule a soulagées. Jamais, dans le cours de mes longs voyages, je n'ai manqué à ce devoir sacré. La mort et l'enfance sont si poétiques! Hélas! ces deux points sont les seuls saillants de la vie. Le milieu de l'existence n'est qu'un mensonge et une déception. Un berceau et un cercueil, voilà toute la biographie humaine.

Cette pluie qui tombe rafraîchit mon sang; peut-être fait-elle aussi du bien aux morts qui reposent près de moi!

J'aperçois une fosse sur laquelle il y a une foule de petites croix de roseaux, de bois, de paille; quelques petits chapelets y sont suspendus; des couronnes de mauves et de fleurs sauvages, toujours fraîches. Une main inconnue les renouvelle chaque jour. Le nom de Bitter, formé avec des cailloux, placés les uns auprès des autres, est la naïve inscription de cette pauvre tombe, et si quelque accident la dérange, l'inscription se trouve rétablie le lendemain.

J'étais venu souvent à cet endroit, pour essayer de surprendre l'être bon et généreux, mystérieux protecteur de cette sépulture. Je me serais agenouillé à ses côtés et je lui aurais demandé la faveur de toucher sa main compatissante. Ce doit être une femme : car, seules, les femmes comprennent la sublimité du sentiment. Émilie et moi, nous avons déposé quelques fleurs sur cet humble monument.

Bitter était un soldat; il fut fusillé pour s'être vengé, en le tuant, de l'officier qui l'avait froissé dans ses plus intimes affections.

La main amie qui traça la modeste inscription de

sa tombe prit à tâche, sans doute, de réhabiliter sa mémoire. Pour mériter un tel dévouement, il fallait que Bitter fût un noble cœur.

Nous avons tressé une couronne de mauves, et l'avons placée sur sa sépulture. Peut-être son amie inconnue aura-t-elle éprouvé quelque soulagement, en pensant qu'il se trouvait des êtres capables de comprendre sa douleur.

Nous sommes revenus en 1838, et notre première visite a été pour la tombe de Bitter. Bien que quatre années se fussent écoulées depuis notre dernier voyage, le soin religieux de l'amie inconnue du pauvre soldat est toujours le même. Les petites croix, les fleurs, l'inscription de cailloux, tout est encore dans le même ordre.

Après avoir longtemps cherché, j'ai enfin découvert une tombe qu'il m'eût été bien pénible de ne pas retrouver, c'est celle d'un jeune homme, à l'âme brûlante, et qui n'a apparu sur cette terre que pour aimer et souffrir.

Là repose, enfin, Édouard Arnaud qui, après avoir été uni pendant dix-sept mois à une femme à laquelle il avait voué son âme et sa vie, n'a pu résister à l'affreuse douleur de sa perte, et est venu la rejoindre au bout de deux ans.

La voilà cette tombe. Deux pierres, proches l'une de l'autre. Sur l'une :

JULIE, 1834.

Sur l'autre :

EDOUARD, 1836.

Le nom d'Arnaud n'est même pas inscrit sur leurs

restes mortels, mais mon cœur l'a deviné, et j'ai pleuré sur cette vie si courte qui eût pu être si belle. Mon œil brûlant eût voulu soulever cette pierre pour voir encore sa poussière, mais pourquoi chercher à remuer les vestiges d'un temple d'où la divinité — l'âme — s'est échappée, c'est avec elle que j'avais formé les liens d'une affection éternelle. Elle est l'ancre qui pouvait retenir ma barque. Le temple périssable se nommait Arnaud.

En 1834, lors de mon second voyage à Marseille, cet intéressant jeune homme, qui m'aimait avant de me connaître personnellement, vint me voir plein d'enthousiasme. Dès cet instant, un lien aussi durable que la vie se resserra entre nous, et je passai avec lui des journées entièrement remplies de ce bonheur que peuvent seules apprécier les âmes jeunes et chaudes.

Je ne me rappelle jamais, sans une vive émotion, le dernier jour que nous avons passé ensemble, la veille de mon départ. Nous ne devions, hélas! plus nous revoir. C'était le dernier adieu d'une trop courte amitié.

Nous fûmes toute la journée sur mer. Un ciel chargé d'orage grondait sur nos têtes, et nous avions l'âme si pleine d'émotions poétiques, que cette grande scène de la nature n'était qu'accessoire. J'avais devant moi un drame vivant qui absorbait toutes les puissances de mon âme. Je me souviens encore, comme si c'était hier, que la barque s'étant approchée du rivage, Arnaud nous quitta, et nous le vîmes, un instant après, assis sur un rocher, absorbé dans la plus profonde mélancolie. Cette belle figure, pâle et souffrante, sur un rocher aride, la mer à ses

pieds, la tête dans un ciel sillonné d'éclairs ne rendait-elle pas bien sa situation ?

Dors en paix, bon et noble jeune homme ! Je consacrerai ton souvenir sur le marbre, afin que tes compatriotes, dont tu fus méconnu, apprennent enfin que la fleur, qu'ils ont froissée sous leurs pas insouciants, renfermait dans sa corolle un germe précieux.

Cimetière de Mayence. — En visitant le cimetière, nous avons vu plusieurs hommes occupés à faire une fosse. Leur gaîté et leur bruyante conversation nous surprirent ; il y en avait un qui sifflait. Un soldat, sergent autrichien, était là avec cette baguette qui sert à frapper les militaires. Un homme était assis sur le cercueil, en beau bois de chêne, recouvert de croix, de cœurs enflammés et de larmes en plaques de cuivre argenté. Comme leur indécente gaîté nous importunait, nous nous éloignâmes, mais, une demi-heure après, nous apprenions que la fosse était faite. Nous nous rapprochâmes. On mettait la terre sur le cercueil. Toujours même gaîté. Le soldat fumait toujours, mais, à notre approche, il ôta sa pipe de sa bouche, signe de déférence envers des étrangers. Les hommes continuaient de jeter la terre sur le cercueil, et nous vîmes une assez grande quantité de têtes qui étaient confondues avec la terre. Un spectateur, qui était sur le bord de la fosse, en avait une près de lui qu'il poussa avec le pied dans la fosse. Nous avons pensé que ce cercueil renfermait les restes d'un soldat, et que celui qui assistait à cet ensevelissement était là seulement pour surveiller l'opération.

Cimetière de Missolonghi (*Grèce*). — Je viens de voir le monument de Marco Botzaris. Il est au pied du bastion où ce grand homme est tombé. Le piédestal est de forme égyptienne et très élevé. A quelques pas est le *tumulus* où dorment les braves, tués à côté de Botzaris. J'ai découvert de très loin ma *Jeune Grecque*. Il me semblait la voir tressaillir à l'approche de son créateur d'il y a trente ans !

J'ai voulu dessiner le monument de Botzaris et le *tumulus* qui l'avoisine. Assis sur les ruines d'une tombe, je recueillais l'écho lointain d'une musique militaire qui pouvait avoir une intention mélancolique. Mon travail terminé, je me suis mis à errer au milieu des décombres que recouvrent de hautes herbes. Tout à coup, quelque chose fléchit sous mon pied : c'était une tête de mort que j'avais involontairement écrasée. Je ne puis rendre la sensation que j'éprouve encore; il me semble avoir commis presque un crime, car j'ai toujours eu le respect religieux des morts. Cette tête est peut-être celle de quelque brave, tombé pour la liberté.

Je savais que lord Byron a été enseveli près des fortifications de Missolonghi; mais toutes mes recherches pour découvrir le lieu de sa sépulture ont échoué. J'ai voulu voir la maison où il est mort : on l'a détruite. L'ingrat oubli est inné dans notre nature. Si ceux qui ne sont plus peuvent voir ce qui se passe sur notre terre, le poète de *Child-Harold* doit sourire avec amertume, mais ce manque de reconnaissance ne doit pas l'étonner.

Cimetière de Tortosa (*Espagne*). — J'étais ce matin

sur la promenade de Tortosa. J'ai vu deux jeunes garçons portant une croix; j'ai pensé qu'ils se rendaient au cimetière et je les ai suivis. Sur la porte du cimetière est une inscription latine qui signifie « chemin de la chair ». Pourquoi n'avoir pas gravé ces mots en espagnol, afin que chacun pût les comprendre ? Je n'ai pas vu de monuments somptueux : quelques tombes ornées d'une simple croix, et au fond une grande construction. Une petite chapelle s'élève au milieu du cimetière. De chaque côté, et sur une grande étendue, sont rangées des cases en forme de four, dans lesquelles on glisse les corps ; puis on ferme l'entrée de la case, par une plaque de marbre, sur laquelle est écrit le nom du défunt, sans toutes ces phrases louangeuses si fort en usage dans notre pays.

J'ai demandé où était la tombe de Mme Cabrera, la mère du chef carliste. Un fossoyeur, en frappant du pied sur un espace de terre, près du mur d'enclos, m'a désigné une tombe où il n'y a ni croix, ni inscription d'aucune sorte. J'avais vu, peu d'instants auparavant, le bastion au bas duquel cette femme, âgée de quarante ans à peine, et d'une rare beauté, a été fusillée pour crime de maternité. Voilà donc tout le retentissement d'une mort héroïque, car Mme Cabrera a fait preuve d'un admirable courage. La trace des balles qui firent jaillir sa cervelle sur la pierre est son seul monument.

Ces notes sont de dates diverses. Elles embrassent une période de trente années. Le père du statuaire est mort en 1821. La première visite de David à la tombe de son père eut lieu en 1822. L'artiste ne vit Tortosa qu'en 1853.

La page consacrée au cimetière Montparnasse demande un commentaire. David avait modelé une médaille commémorative du supplice des *Quatre Sergents.* Il s'exprime ainsi dans l'un de ses carnets au sujet de cette médaille : « Avant de me rendre au Havre, en 1845, j'ai voulu acquitter une dette sacrée que j'avais toujours eu l'intention de payer aux malheureux Sergents de La Rochelle. Sur la face de la médaille, j'ai représenté, en bas-relief, leur quatre têtes, accolées deux à deux. Un faisceau, surmonté du bonnet de la Liberté, est au milieu. Sur le revers, j'ai représenté la Liberté déposant quatre couronnes de laurier sur un billot, où est placée une hache. Je me suis servi, pour l'exécution de cette médaille, des profils de ces jeunes gens dessinés dans leur prison, ainsi que du buste de Bories. » C'est cette médaille, vue par Lasteyrie, qui motiva la lettre que lui adressa David, avec un projet de monument, qui, d'ailleurs, n'a pas encore reçu d'exécution.

J.-B. DELESTRE
(1855)

FRANÇOIS RUDE

Paroles prononcées aux funérailles du statuaire.

Messieurs,

Une grande existence artistique vient se terminer devant cette fosse béante ; elle ne doit pas se refermer avant qu'un adieu solennel n'ait été adressé à celui dont elle va recevoir la dépouille mortelle. Il a trop noblement vécu de sa vie de statuaire et d'homme de cœur, pour que ce témoignage d'estime et d'admiration manque à cette manifestation imposante des regrets de ceux qui l'ont connu, et ont su apprécier ses qualités personnelles et ses nombreux et importants ouvrages.

François Rude est né à Dijon, le 4 janvier 1784. Il est fils d'un poêlier qu'il aidait dans la fabrication de cheminées dont il faisait son principal commerce. Jusqu'à seize ans, l'apprenti n'avait manié d'autre argile que celle dont on se servait dans la maison paternelle ; il n'avait pas senti les premières inspirations d'un art dont il devait être plus tard l'un des plus habiles interprètes.

Ce fut à une distribution de prix de l'école dijonnaise que le génie de Rude s'éveilla. Cette institution avait été fondée par Devosge, qui la dirigeait encore. Prud'hon en était sorti. Rude entra résolûment dans cette académie. Plusieurs médailles vinrent succes-

sivement récompenser son zèle et ses progrès, et l'enlever définitivement à sa modeste profession.

Une paralysie mit le père de Rude dans l'impossibilité de continuer à subvenir aux frais d'étude de son fils. L'élève de Devosge redoubla d'efforts : il se fit subsidiairement broyeur de couleurs chez des entrepreneurs de peinture en bâtiment; il trouva dans le salaire du manœuvre les moyens de faire vivre et étudier l'artiste.

Quelques bustes, et surtout celui de Monnier, dont Devosge lui avait fait obtenir l'exécution, placèrent Rude en évidence et lui valurent l'amitié de M. Fremiet, qui devint, pour le débutant, un protecteur, un ami, un père.

L'on était en 1806. L'Europe entière était soulevée; la France appelait ses enfants. La conscription atteignait Rude, que le numéro 2 du tirage auquel il prit part constituait soldat. Mais il pouvait aussi payer sa dette à la patrie et s'honorer par d'autres services. M. Fremiet fournit les fonds nécessaires au remplacement de celui dont il avait pressenti l'avenir. Rude n'appartint donc pas à l'armée. Il se livra tout entier à l'exercice de son art et à son dévouement pour son libérateur.

Ne voulant pas imposer de nouveaux sacrifices à sa famille adoptive, Rude, léger d'argent et riche d'espérances, se rendit à Paris. Il se présenta chez Denon avec des lettres de recommandation de Devosge, appuyées d'une figure de *Thésée ramassant un palet*. Le caractère original de cet essai frappa Denon, dont personne ne pouvait contester la compétence. Il fit entrer son protégé dans l'atelier de Gaulle et

dans celui de Cartellier. Avec Gaulle, Rude eut l'occasion de travailler aux bas-reliefs de la colonne de la place Vendôme; Cartellier mit son élève en mesure de concourir utilement pour le prix de Rome. A son début, Rude fut admis le premier en loge et mérita le second prix; le premier fut décerné à Cortot, son émule.

Sobre, économe, infatigable, Rude employait, à prendre chez lui des modèles, l'argent qu'il gagnait, afin d'étudier sans distraction et de mieux surprendre les lois de la construction humaine.

En 1812, Rude remporta le premier grand prix de sculpture, et reçut le brevet de pensionnaire de l'École française à Rome. Une commande de bas-reliefs et de divers bustes mit obstacle au départ du lauréat. Puis 1814 vint ajouter de tristes pages à notre histoire. Rude eut honte. Il réclama l'ordre d'aller occuper sa place à l'École de Rome. Un grand événement se produisit alors. L'exilé de la Sainte-Alliance avait rompu son ban; il rentrait en France. En présence de ce fait, Rude s'arrêta dans sa route. Enfin la bataille de Waterloo termina la lutte suprême. M. Fremiet partit en exil; Rude l'y suivit et ne voulut plus abandonner dans l'infortune celui qui lui avait procuré à lui-même des jours meilleurs au temps de sa pauvreté.

Notre illustre peintre David subissait également à Bruxelles les mesquines rancunes de la Restauration. Il s'empressa de produire et de patronner le statuaire qui fut chargé d'orner la salle de spectacle, le fronton de l'hôtel de la Monnaie et la salle des États généraux. Une église de Lille possède une chaire à

prêcher en bois, offrant une figure en ronde-bosse et un bas-relief exécutés à cette époque par Rude, dont les honoraires se versaient intégralement dans la caisse commune de la famille Fremiet.

Son chef n'avait qu'un moyen de s'acquitter dignement envers Rude. La main de Mlle Sophie Fremiet, élève de David et artiste distinguée elle-même, fut le prix de tant de dévouement et d'abnégation.

Que le nom de la compagne affectueuse du grand artiste, prononcé dans cette enceinte, soit un éloge pour la mémoire de celui que nous pleurons !

Cette heureuse association du cœur et de l'art marque une nouvelle ère dans la marche ascendante de Rude. Pendant qu'il sculptait, dans la résidence du prince d'Orange, à Terwueren, Mme Rude peignait les attiques du grand salon. L'œuvre de Rude, dans ce palais, se compose de huit bas-reliefs représentant la *Vie d'Achille*, et d'un neuvième, *la Chasse du sanglier de Calydon.*

Rude revint à Paris en 1827. Le ministre de l'Intérieur d'alors lui confia plusieurs travaux. L'église de Saint-Gervais eut une *Vierge* en marbre. Un *Mercure*, fait dans cette même année, fut acquis plus tard. Le musée de la Marine s'enrichit d'un portrait de La Peyrouse. C'est du restant du marbre employé à ce buste qu'est éclose la ravissante figure du *Petit Pêcheur napolitain*, travaillée en plein marbre, à la façon de Michel-Ange. Cette belle statue parut au Salon de 1832. Depuis, elle a fait l'un des principaux ornements du musée du Luxembourg; elle suffirait seule à immortaliser le nom du maître.

Laissons défiler maintenant le brillant cortège de ses productions :

Voici le bas-relief de la façade du palais des Députés.

Saluons de nos acclamations enthousiastes *le Départ des volontaires en 1792*. Notre oreille entend encore le chant magique évoqué dans nos souvenirs.

Viennent ensuite :

Un *Mercure* en bronze pour M. Thiers;

Une statue du maréchal de Saxe;

Un groupe en marbre, *le Baptême de Jésus-Christ*, dans l'église de la Madeleine;

Caton d'Utique, commencé par Roman;

Louis XIII, en argent, appartenant à M. de Luynes;

La statue de Godefroy Cavaignac couchée sur un tombeau;

Le monument de Napoléon à Fixin (Côte-d'Or);

La statue de Monge pour la ville de Beaune;

La statue du général Bertrand, élevée dans la ville de Châteauroux;

La statue de Jeanne d'Arc, au jardin du Luxembourg;

Le *Calvaire*, à Saint-Vincent-de-Paul;

La statue du maréchal Ney, récemment érigée sur la place de l'Observatoire;

La statue de Poussin, pour le Louvre.

Parmi les bustes exécutés par Rude, il faut citer ceux de Devosge, son premier maître; de David, le peintre d'histoire; de Jacotot; de M. Dupin aîné et de Mme Cabet.

A cette longue et brillante énumération, il faudrait encore ajouter les noms des disciples que leur répu-

ation désigne comme les continuateurs de l'enseignement de Rude, pour établir ses titres à la couronne que lui doit la postérité, commençant aujourd'hui pour le grand statuaire. Grand, en effet, si l'on considère sa manière large et fière de rendre la nature, à l'état de surexcitation, dans son magnifique monument à l'Arc de Triomphe de l'Etoile, et la souplesse du ciseau caressant les formes naïves du *Petit Pêcheur napolitain*.

Dans presque toutes ses créations on retrouve cette conviction profonde d'une haute mission à remplir, cette étude consciencieuse du vrai, cette recherche du beau, dont le génie seul sait faire un constant usage.

Rude s'est éteint en songeant encore aux travaux qu'il était en train d'achever : *l'Amour dominateur du monde*; une *Hébé* d'un style gracieux et correct, et une tête de *Christ* pleine d'âme et d'expression.

Rude est mort le samedi 3 novembre, à onze heures du matin, ayant l'âge du Poussin, dont il était l'admirateur, et dont l'histoire présente plus d'une analogie avec celle que nous venons de résumer.

Son ami, le docteur Bassereau, avait laissé Rude plus satisfait de sa santé. Peu d'instants même avant d'expirer, le convalescent avait pris un léger repas, et s'entretenait avec son neveu de ce qui lui restait à terminer, quand un mouvement convulsif fit jeter à Rude une exclamation de douleur. Il ferma les yeux pour ne plus les rouvrir!

La main habile de Mme Rude nous a conservé les traits de son mari. L'héritage acquis à sa famille est plus que modeste, après une vie aussi laborieuse;

mais celui que va recueillir le pays qui l'a vu naître peut exciter l'envie des nations les plus favorisées par le génie des beaux-arts. Incapable de fléchir sous des considérations d'intérêt personnel, Rude fut toujours abordable et bienveillant pour celui qui venait le consulter, ou faire appel à des aspirations généreuses.

Messieurs, la terre sera légère à celui dont la trace est si fortement empreinte dans une carrière si longue, et parcourue avec tant d'honneur, comme citoyen et comme artiste.

Puisse notre faible voix emprunter à l'écho de cette tombe assez de force pour être l'expression des regrets unanimes de la foule qui se presse à ces funérailles.

C'est dans cet esprit et avec le sentiment d'une douleur amère et d'une vénération profonde, que je lui adresse un éternel adieu.

Adieu, Rude! pour la dernière fois, adieu!

Jean-Baptiste Delestre est peintre ; il écrit, il parle, il s'occupe de politique. C'est quelqu'un. Que ses facultés natives aient fait de lui un homme dispersé, nous n'en disconvenons pas. Mais si ses toiles, d'ailleurs peu nombreuses, sont oubliées, on consulte, on lit encore avec fruit le livre qu'il a consacré à Gros, son maître. Cet ouvrage honore le disciple et l'historien. Mais Delestre ne s'est pas confiné. La sculpture l'attire. Il connaît Rude. L'œuvre du fort statuaire lui est familier. Il assiste aux funérailles de l'auteur du *Départ*. Il s'approche de la tombe et rend hommage au maître disparu. Son discours est le témoignage d'un ami. Ce qu'il dit est de premier jet. Il se peut que certains points de détail soient contredits par l'histoire. Le livre définitif de Louis de Fourcaud sur

Rude[1] confirmera-t-il l'origine du *Pêcheur napolitain* tiré de l'excédent du marbre employé à l'exécution du buste de La Peyrouse? Semblable genèse paraît insolite. Elle doit provenir d'une légende. Qu'importe? Si la légende eut cours du vivant de Rude, il est intéressant de l'apprendre. Delestre n'invente pas. C'est un témoin.

1. Paul Gaultier, éditeur.

ANTOINE ETEX

(1856)

DAVID D'ANGERS

Paroles prononcées aux funérailles du statuaire.

Messieurs,

Il y a quelques jours à peine, nous rendions nos devoirs à Rude, à l'auteur du groupe de *la Marseillaise ;* la tombe de notre ami, de notre maître Pradier, est à peine fermée, que l'impitoyable mort nous appelle à de nouvelles funérailles !... Vous qui entourez le cercueil de David, vous les soldats de la même cause, vous ses disciples sans avoir eu l'honneur de travailler avec lui dans son atelier !.. pour vous tous, Messieurs, quel vide immense ! Quelle perte pour l'art que celle de l'auteur de la statue de la *Jeune Grecque au tombeau de Botzaris*, du jeune Barra, de Gouvion-Saint-Cyr, d'Armand Carrel et de tant d'autres chefs-d'œuvre, de tant de beaux bustes, de tant de médaillons si admirablement touchés ! C'est que David a le premier fait entrer dans la sculpture l'ingrat costume de notre époque... C'est que, par la puissance de son exécution savante, inspirée, il a su réunir dans ses ouvrages, aux qualités de la statuaire antique, l'accent, le cachet de son génie individuel, de son génie tout français, tout gaulois. Mais, en travaillant pour son époque, David travaillait aussi pour la postérité... Ses œuvres, Messieurs, se retrouvent partout, jusque dans le nouveau monde ; et dernière-

ment, avec orgueil, j'admirais sur la place de Washington la belle statue de Jefferson, du penseur américain, que l'on doit à son puissant ciseau.

David, Messieurs, ne fut pas seulement un grand artiste, il fut aussi un grand citoyen. A ces deux titres, il a bu, comme quelques-uns de ces illustres prédécesseurs, à la coupe enivrante de la gloire et du martyre, aussi bien dans l'art que dans la vie publique

Devant la tombe, Messieurs, les petites passions se taisent, la justice humaine arrive décernant à qui le mérite le blâme ou l'immortalité. Quiconque n'est pas jugé digne est oublié des hommes... Mais celui qui, comme vous, David, a su mourir en sculptant fièrement dans le marbre et dans le bronze sa foi patriotique, celui-là lègue à ses enfants, à ses amis, il impose même à ses ennemis un nom glorieux qui le fera vivre éternellement dans la mémoire des hommes de cœur.

Encore un mot, Messieurs. Avant de quitter cette tombe, je veux, dans un adieu solennel, réunir vos deux noms : David et Pradier !...

N'êtes-vous pas depuis bientôt un demi-siècle, les deux frères d'armes, les deux maîtres, les deux héros de la statuaire moderne ? Honneur à vous ! car à vous deux vous avez su transformer l'art national, l'un par la grâce, l'autre par la force. Recevez publiquement le tribut de notre admiration.

Au nom de cette famille éplorée, de cette épouse si courageuse, de cette jeune fille, ange de l'exilé, de ce fils dont la douleur est si touchante...

Au nom de ce peuple de travailleurs, dont il était

le frère, et qu'il a tant aimés, de ses amis de la tribune nationale, de ses élèves, de ses admirateurs si nombreux, de tous ceux enfin qui se pressent autour de votre cercueil...

Au nom de la postérité, David, je vous salue doublement, et dans votre noble caractère et dans votre art, comme un grand artiste et comme un bon citoyen !

Adieu, David ! adieu !

On lit dans *le Siècle* du 9 janvier 1856 : « Les funérailles de David d'Angers, célébrées hier, ont été dignes à la fois de l'artiste et de l'homme politique que la France regrette. Autour de son cercueil se pressaient ensemble des membres du gouvernement provisoire, d'anciens représentants du peuple, des hommes connus par la fermeté de leurs convictions démocratiques, et des peintres, des statuaires, des membres de l'Institut. Nous avons remarqué, au milieu de cette foule d'élite, le général Cavaignac, le poète Béranger ; MM. Martin de (Strasbourg), Goudchaux, Carnot, Corbon, Marie, Vaulabelle, Gervais, (de Caen), Guinard, Forestier, Laissac, Jules Simon, Charles Thomas, Bastide, Crémieux, Richard (du Cantal), Sarrans jeune, Hingray, Hovine. Edouard Charton, Walferdin, Manin, Th. de Bénazé, Buchère, Havin, Louis Jourdan, Léon Plée, Auguste Luchet, Ferdinand de Lasteyrie, Edmond Lafayette, Charles de Lesseps, Henri Martin, Pellocquet, Avril, Aristide Guilbert, Alfred Michiels, etc.

« Au nombre des représentants de l'Institut, de l'École des beaux-arts et des artistes étaient MM. Vil-

lemain, Simart, Duret, Etex, Henri Lemaire, Eugène Delacroix, Robert-Fleury, Préault, Chassériau, Nieuwerkerke, Émile Chatrousse, François Plée, etc.

« Parti à onze heures de la maison mortuaire, le convoi s'est rendu directement au Père-Lachaise, accompagné jusqu'à sa dernière demeure par un grand nombre de citoyens. On s'entretenait, dans ce dernier trajet, des œuvres impérissables que David (d'Angers) a laissées : de son fronton du Panthéon, de ses statues de Gutenberg, de Cuvier, de Larrey, de Bichat, du roi René, du tambour Barra ; de ses bustes d'André et de Marie-Joseph Chénier. On rendait également hommage à l'inébranlable fermeté de principes qu'il avait montrée soit comme maire du onzième arrondissement de Paris, soit comme représentant à l'Assemblée constituante. Il était de ces rares individualités qui joignent le talent aux vertus civiques, et qui n'obtiennent pas moins de sympathie et de reconnaissance que d'admiration.

« Les cordons du poêle ont été tenus successivement par MM. Goudchaux, Carnot, Ambroise Thomas, Henri Lemaire, Fromenthal Halévy, et par plusieurs élèves de David. Sur la tombe, M. Fromenthal Halévy, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, a fait l'éloge de l'illustre défunt.

« En descendant du cimetière, Béranger, qui donnait le bras à Jean Reynaud, a été l'objet d'une ovation, et aux cris de Vive Béranger ! se sont mêlés les cris de Vive la liberté ! »

Les funérailles de David d'Angers eurent, on le voit, le caractère d'une manifestation. Le cortège d'amis, d'admi-

rateurs, d'hommes politiques qui accompagna la dépouille du statuaire fut considérable. La police était sur pied, et bon nombre de personnes ne purent pénétrer dans le cimetière du Père-Lachaise où Béranger, notamment, faillit être étouffé. Le sculpteur Etex ne parvint pas à percer la foule et à s'approcher de la tombe où il se proposait de prendre la parole. C'est ce qui explique la publication de son discours dans le journal *le Siècle*.

TURPIN DE CRISSÉ
(1858)
GENÈSE D'UN CABINET D'AMATEUR

Le comte Turpin de Crissé, peintre et collectionneur, membre de l'Institut, né à Paris, en 1772, d'une famille originaire de l'Anjou, est décédé en 1859. Par son testament, en date du 15 mai 1850, l'amateur avait légué sa collection à la ville d'Angers. Divers codicilles, de 1857 et 1858, furent rédigés par Turpin. Les pages qui vont suivre sont plus qu'un codicille. Elles renferment l'histoire circonstanciée d'un cabinet curieux, dans lequel se trouvent quelques pièces de toute rareté. Sans y songer, Turpin de Crissé s'est peint lui-même, dans cet écrit, avec une discrétion qui lui fait honneur.

A Monsieur le Directeur du Musée d'Angers.

Paris, février 1858.

Vous savez, sans doute, Monsieur, que ce n'est point un homme érudit, un antiquaire de profession, un véritable numismatiste, qui a formé la petite collection dont le soin vous est confié aujourd'hui; c'est un artiste, n'ayant cherché, dans le choix des monuments qu'il a rassemblés, que la manifestation de la beauté, de la grandeur, du goût délicat empreints dans les moindres œuvres des anciens; si quelques objets, d'une beauté plus douteuse ou plus contestable, se trouvent ici réunis, c'est sans doute qu'il devaient appuyer, éclairer un point douteux, déterminer une date incertaine, apportant à d'autres

objets plus parfaits, la certitude qui leur manquait, ou présentant, parmi les médailles spécialement, des exemples tout particuliers du style archaïque.

Je le répète : point de série complète dans un genre ou dans un autre, mais quelques beaux échantillons, quelques spécimens qui ne se trouveraient déplacés dans aucun musée, mais bien perdus dans les riches collections de Paris. J'ose espérer que ces spécimens offriront plus d'intérêt au musée de la ville d'Angers, appelant, pour grouper autour d'eux, les donations et les legs des riches amateurs.

Pour que vous puissiez apprécier, Monsieur, la persévérante patience, le temps employé à ce travail (plus de quarante ans), je me laisserai aller au plaisir, trop facile, de parler de moi : c'est que mon cabinet, c'est moi-même, et quand je voudrais m'effacer, chaque pièce proclamerait bien haut l'indication de sa provenance, celle de sa date, la circonstance qui me l'a fait acquérir, ma joie en l'inscrivant sur mon catalogue.

A mon premier voyage d'Italie (1807-1808), garçon, pauvre peintre, heureux de voir enfin ce pays longtemps désiré, mais devant remplir certaines obligations, n'ayant d'ailleurs à ma disposition qu'un temps et des fonds très limités, j'ai dû rassembler le plus possible d'études peintes et de dessins d'après nature; c'était une récolte indispensable; elle devait devenir la base de ma petite fortune pittoresque, une réunion de précieux matériaux à exploiter plus tard. C'est donc à peine si je pus alors jeter un regard hâtif, et peu clairvoyant, sur les admirables

collections de Florence, de Rome et de Naples. Quelques croquis, d'après l'antique, trouvèrent seulement place entre tous mes travaux de paysagiste, mais nulle acquisition ne put être faite, si ce n'est une petite mosaïque moderne, destinée à mon excellente mère.

Cinq années s'écoulèrent (de 1809 à 1814) pendant lesquelles j'eus chaque jour sous les yeux la charmante galerie de la Malmaison. Là, je commençai à étudier avec plus de soin les peintures anciennes, les bronzes, les vases grecs ; là enfin, mes yeux s'ouvrirent à la lumière ; mais les événements de 1814, renversant toutes les positions, et le mariage que je venais de contracter, à la fin de 1813, m'imposant plus de prudence que jamais, je dus réprimer et suspendre les velléités d'acquisition qui venaient de naître en moi.

Lorsque la Restauration nous rendit le calme ; lorsque quelques belles ventes s'ouvrirent aux amateurs, privés trop longtemps de ces nobles passetemps, de ces jouissances intellectuelles, je suivis un peu ces ventes publiques, et, stimulé par l'exemple, je fis ma première acquisition, je veux parler de celle de ce petit vase de forme élevée *Tydée combattant Etéocle*, vase de style ancien, de travail étrusque un peu négligé, mais que je rapportai en triomphe, comme germe de ma future collection. Ce vase, je l'ai, et je le regarde encore avec plaisir ; je profitai de toutes les occasions qui s'offraient, et je pus, à l'aide de quelques échanges, ne pas laisser mon *Tydée* dans la solitude.

Ce fut l'année 1818 qui devint favorable à mes projets : Mme de Turpin et moi nous passâmes un hiver en Provence ; là, voyant chaque jour la riche collection de M. le marquis de Lagoy, je commençai, à l'aide des instructions de cet aimable homme, à comprendre l'intérêt que présentent les études numismatiques. et je m'appliquai à rassembler quelques bonnes médailles romaines. Visitant, au printemps, les grandes villes d'Italie, j'y fis encore quelques récoltes : à Florence, j'achetai un grand et beau plat de faenza décoré du *Jugement de Pâris*, d'après la gravure de Marc-Antoine et la composition de Raphaël ; ainsi, mes goûts se partageaient ; chaque époque, chaque branche de l'art me séduisait également, et je ne pouvais alors, comme je ne puis encore aujourd'hui, me résoudre à en négliger aucune.

A Rome, je réunis quelques terres cuites et j'achetai plusieurs intailles, dont une seule reste à la collection, c'est la belle tête de *Silène* gravée sur prisme d'émeraude.

Naples devait m'offrir bien d'autres facilités, bien d'autres tentations; il fallait toutefois savoir se borner : après un long examen, et de mures consultations entre Mme de Turpin et moi, nous convînmes de nous limiter à un seul vase de quelque importance, qui put toujours faire honneur au cabinet, plutôt que de perdre ou disperser nos modestes ressources en petits objets de peu de prix; ce fut donc la belle Campana qui fut choisie pour sa forme, sa fabrique Italiote de l'époque moyenne[1],

1. J'entends, par cette époque moyenne, celle où l'art étrus-

et surtout pour la richesse et la grâce du sujet ; un *lectisternium* où se trouvent réunis *Hercule* armé de sa massue, *Adonis* tenant un rhyton, *Bacchus* tenant également un canthare. Le Génie du festin et deux belles femmes le servant, forment une charmante composition, que la gravure avait déjà fait connaître dans l'ouvrage de M. Maisonneuve, mais avec certaines corrections que les dessinateurs se croyaient permis de faire, ôtant ainsi tout le caractère de la peinture originale. Si vous examinez, Monsieur le Directeur, la facilité et la grâce du trait, la noblesse des têtes, le naturel des poses, le grand principe d'art qui se retrouve toujours dans les moindres œuvres des anciens, même sur les matières sans valeur, vous aurez bientôt oublié l'incorrection et l'extrême négligence avec lesquelles sont traitées les extrémités des figures, et la partie inférieure de la composition ; le sujet, au reste, n'est pas rare ; notre cabinet seul renferme peut-être vingt vases décorés de la même manière, mais avec des variantes, car l'art grec est inépuisable ; il ne se répète jamais.

Deux jolies aiguières de Nola, avec leur coupe en belle terre noire, accompagnèrent seules le vase décrit plus haut, et ces richesses furent rapportées amoureusement, sur le devant de notre calèche, ne les voulant confier ni à la mer ni aux douaniers. J'avais un grand désir de joindre à ces trois pièces

que, le plus ancien après l'art égyptien, s'étendant dans la Campanie, perdit de sa sévérité, de sa rudesse, se modifiant, se laissant influencer par le goût et les mœurs de cette autre partie de l'Italie, si heureusement douée, si capable de s'approprier, sans copier cependant, tout ce qu'elle trouvait de bien ailleurs.

un ou deux rhytons, mais le prix en était alors tellement élevé à Naples, que nous dûmes renoncer à ce désir; plus tard, nous pûmes en acquérir de très beaux, à la vente Durand.

De retour à Paris, le goût des médailles s'affermissait encore; je fréquentais le change de Rollin père, où se réunissaient les amateurs, et je vis peu à peu s'emplir les tiroirs de mon petit médaillier.

Mais une vente magnifique devait avoir lieu après le décès du savant, aimable et riche baron Denon (1826). Toutes les branches séduisantes dont je parle plus haut s'y trouvaient représentées; la partie égyptienne, rare alors, peu nombreuse, attirait surtout l'attention; ses plus petits débris empruntaient un vif intérêt aux circonstances qui les avaient mises aux mains du courageux voyageur; les moindres échantillons furent vivement disputés.

Cette vente dura plusieurs semaines; j'en rapportai un beau Canope en albâtre, quelques scarabées et amulettes, un bas-relief, très rare, de Bernard de Palissy; enfin, un coffret émaillé à Limoges, avec sujets en grisaille et inscriptions, objet très recherché et d'un prix exorbitant aujourd'hui.

Vous voyez, Monsieur, que je ne pouvais me résoudre à abandonner aucune des branches si captivantes de la curiosité, que je nourrissais chacune d'elles avec le même amour, car je ne négligeais pas, non plus, d'augmenter mon portefeuille de bonnes gravures contemporaines; j'aimais les belles reliures; enfin, je commençais à prendre un goût

très vif pour les gravures de l'ancienne école allemande d'abord, puis pour celle de l'école italienne. Aussi trouverez-vous, Monsieur, dans mon cabinet, sept ou huit pièces des plus rares et des plus belles parmi l'œuvre de Marc-Antoine. Le *Massacre des Innocents;* la *Vierge*, dite à la longue cuisse ; la *Vierge*, dite à l'escalier; une charmante *Sainte Famille* et les *Faunes portant un enfant* dans une corbeille, furent inscrits au catalogue, dans le cours des cinq années pendant lesquelles j'appartins, comme inspecteur général des beaux-arts, à la Maison du roi Charles X, aux faibles appointements de 6 000 francs qui passèrent, presque en entier, en acquisitions d'objets d'art. J'ai pu, plus tard, il y a même peu de temps, joindre une gravure du même maître, pièce un peu inférieure, peut-être, aux précédentes, sous le rapport de l'exécution, mais d'une grande rareté; je veux parler de la *Descente de Croix*, composition qui ne s'est présentée à moi que cette seule fois, chez les marchands et dans les ventes, et qui représente ici une somme importante. Une épreuve très pure de la *Prédication de saint Paul à Athènes*, composée aussi par Raphaël, et venant de la belle collection Lasalle, complète, jusqu'à ce moment, mes précieux Marc-Antoine Raimondi.

Moins fine de burin, moins simple de travail, mais curieuse pour la composition, se présentera à vous *le Triomphe de la Sorcière*, sujet dit *la Carcasse*, et gravé par Augustin Vénitien, élève ou émule de Marc-Antoine. Cette scène est d'une originalité, d'un mouvement et d'une énergie que rien ne surpasse. On ignore quel en est l'auteur; on croit reconnaître

Michel-Ange dans la figure de la sorcière, rappelant tout à fait quelques attitudes de ses Sybilles; cependant, la musculature des figures nues serait plus accentuée, et leurs extrémités moins lourdes, si le grand statuaire les avait tracées. Peut-être cette riche composition est-elle de Jules Romain, ou d'Augustin de Venise lui-même.

Nous devons maintenant parler de la vente Durand. Son cabinet était l'un des plus considérables et des mieux choisis en vases grecs, bronzes et terres cuites. Rien de plus intéressant que cette vente; elle réunit alors les plus riches amateurs français et étrangers; le Musée, la Bibliothèque, le roi de Danemark y firent d'importantes acquisitions. Chacun enfin put, grâce à la quantité et à la variété des objets rassemblés, satisfaire, du moins en partie, ses désirs d'antiquaire. Mon ami, M. le baron de Witt avait rédigé, avec beaucoup de soin et de patience, le volumineux catalogue de la collection, ce qui ne contribua pas peu au magnifique résultat de la vente de ce cabinet. Beaucoup de pièces, dont j'avais suivi les enchères, m'échappèrent; mais je fus heureux encore de pouvoir acquérir, comme spécimen de l'ancien style grec, un charmant vase à goulot en trèfle avec figures peintes, ayant pour sujet *Hercule s'emparant du Pithos*, des centaures défendant inutilement leur vin. Rien de plus fin et de plus soigné que la peinture de ce vase; rien de plus fin que la qualité de la terre et rien de mieux conservé. De cette époque, est une petite coupe d'une extrême légèreté, ornée d'un

Griffon blessé et poursuivi par une *Arimaspe*. Je joignis à ces deux pièces, de fabrique étrusque, une aiguière de forme élevée, de fabrique campanienne. Enfin, deux rhytons peints, parfaitement modelés (tête de taureau et tête de levrier); deux autres rhytons en terre cuite, et deux antéfixes, également en terre cuite, têtes de Vénus, dont l'une est coloriée et l'autre de la plus haute beauté [1].

Certes, tout a été dit sur le vif intérêt que nous offrent les vases peints, puisque c'est grâce à eux, ainsi qu'aux sujets retracés dans les tombeaux étrusques de Corneto et de Tarquinies, que nous pouvons nous former une juste idée de la peinture antique. Les peintures des villes d'Herculanum et de Pompéi ne sont, à vrai dire, que des copies ou des imitations d'œuvres plus anciennes, perdues pour toujours ; dès à peu près, précieux sans doute, mais de simples objets de décoration, faits aussi avec facilité, mais toujours incorrects et d'une basse époque, comparativement à celle des vases. Une foule d'ouvrages savants nous expliquent les sujets mythologiques, historiques, funéraires ou familiers qui les décorent, et, en présence de ces curieux produits des arts céramiques des Anciens, on ne peut s'empêcher de s'étendre sur les variétés qu'ils nous présentent, et qui nous charment, à l'aide d'un simple trait ou de quatre couleurs seulement : celle de la terre même, le noir, le blanc et, quelquefois, le violet.

1. Je ne connais à Paris qu'un amateur plein de goût, M. L. Cassas, possédant une tête supérieure à celle-ci.

Vous savez comme moi, et mieux que moi, Monsieur le Directeur, que trois époques bien marquées se peuvent assigner à ces monuments. Nous avons parlé des deux premières : la vieille école archaïque étrusque, et l'école campanienne de Nola, de Locri et de quelques autres villes ; maintenant, pour déterminer, pour préciser la troisième époque d'une manière évidente, nous étudierons deux grands vases faisant presque pendants, dont les anses sont ornées de têtes de Méduse ; ils sont chargés d'une multitude d'ornements : rinceaux, méandres, feuilles de lierre, oves, etc., rehaussés de blanc ; vases de décoration, riches d'aspect, de forme encore élégante, mais où une sensible décadence se fait déjà sentir ; les figures sont négligées et d'un dessin médiocre : c'est, au reste, comme étude, un spécimen curieux de produits qui, peut-être, ne s'éloignent pas beaucoup de l'ère chrétienne ?

Avant de quitter l'intéressant chapitre de la céramique, je retournerai en arrière, de quelque cent ans, pour vous signaler deux pièces auxquelles j'attache beaucoup de prix : l'une, acquise chez Rollin père, est un vase de la meilleure fabrique étrusque présentant, sur un des côtés, un guerrier à cheval, d'une très grande finesse d'exécution ; les ornements du collet sont également tracés avec beaucoup de soin ; sur l'autre côté est un autre guerrier casqué et couvert d'un large bouclier, orné d'un trépied ; l'âme ou le bon génie du cavalier l'accompagne sous la figure d'un oiseau.

Le second monument, le seul que je possède portant des inscriptions, est encore de ce même style

archaïque de haute antiquité; il a été acquis à la mort de M. Raoul Rochette qui, lui-même, le possédait depuis la vente Durand. Sans être aussi soigné que le vase du cavalier, ses inscriptions et son intégrité le placent au premier rang de ma petite collection.

L'attention des antiquaires se porta, il y a deux ou trois ans, sur une collection fort nombreuse de vases de terres cuites et de bijoux appartenant à un amateur, M. Biardot, et qui, attachant avec raison le plus grand prix aux curieux monuments rassemblés chez lui, ne semblait les vouloir montrer qu'avec une certaine réserve, en cachait avec soin la provenance et ne paraissait point désirer leur vente. Ces vases et ces bijoux sont le produit d'une découverte de tombeaux, probablement situés en Campanie, car les peintures dont ils sont ornés indiquent positivement le style de cette partie de la Grande-Grèce. Cette sorte de mystère avait fait naître quelques doutes sur l'authenticité de ces monuments qui, jusqu'à présent, n'avaient aucun antécédent; leur fabrique, en effet, est toute particulière, non sous le rapport des formes ni sous celui des sujets, mais bien quant au mode d'exécution; les peintures n'ont point reçu l'action du feu, et, fixées, comme à l'ordinaire, par une demi-vitrification, mais absolument mates, ayant toute l'apparence de l'encaustique ou de la détrempe; le noir, le blanc, le violet, le bleu et même un rouge de cinabre très brillant, y paraissent avec éclat et harmonie. Prévenu d'avance peu favorablement sur l'authenticité de ces vases, je les examinai avec le plus grand soin, et je dois dire que je

ne pus m'apercevoir d'aucune hésitation dans le trait des figures ni dans le lancer des ornements; j'y retrouvai toute la facilité des peintres des meilleures fabriques, cette légèreté que ne saurait atteindre la main d'un copiste ou d'un imitateur.

Ces vases sont funéraires; ils supportent souvent des figurines de ronde bosse, séparées des vases, mais pouvant s'y appliquer parfaitement, d'une manière, cependant, toute particulière et bizarre. Ce sont des spécimens tout exceptionnels qui manquent à nos musées, que le savant M. Brongniart n'a point eu occasion d'étudier, ni de réunir à sa curieuse collection de la manufacture de Sèvres. Le même amateur disait avoir trouvé, dans ces mêmes tombeaux, un grand nombre de bijoux et couronnes en argent, montés avec beaucoup de délicatesse. Le savant M. de Longpérier, conservateur actuel des antiques du Louvre, doute beaucoup de l'authenticité de cette partie de la découverte, attendu que l'emploi de l'argent est extrêmement rare dans les monuments des Anciens, l'or s'y trouvant presque exclusivement; le petit nombre d'objets en argent se présente dans un état d'oxydation presque complet.

Je continuai à augmenter le nombre des terres cuites, lorsque les occasions se présentèrent : le cabinet de Rollin, la vente de M. Raoul Rochette, celle de M. A. Leclère, architecte, procurèrent à cette suite quelques pièces d'un véritable intérêt; mais les plus curieuses m'ont été envoyées de Syrie, par mon regrettable beau-frère, consul général de France

à Beyrouth. Elles sont presque toutes fragmentées, ou, pour mieux dire, elles ne se composent guère que de têtes de divinités ou de jeunes enfants (Horus? Harpocrate?) Tout le sentiment du statuaire se retrouve dans ces petits monuments de matière si vile, mais cette matière acquiert bien du prix par la main de l'artiste. La plupart de ces figurines ont été repoussées dans un moule, mais bien souvent, ensuite, retouchées à l'aide de l'ébauchoir du sculpteur, pour leur rendre la fermeté qu'elles auraient pu perdre par une fréquente répétition.

Recouvertes, presque toujours, d'une peinture blanche ou rouge, elles laissent apercevoir encore quelques restes de tons bleus; car la polychromie s'étendait non seulement à l'architecture, mais encore à la statuaire, ainsi que l'ont démontré, depuis plus de vingt ans, les études consciencieuses de nos architectes et de nos archéologues.

Je dois vous parler maintenant, Monsieur, des figurines en bronze, trop peu nombreuses, hélas! dans mon cabinet. Un *Camille jeune* (employé aux sacrifices), un *Amour* ou génie courant (le génie des courses, peut-être) rapporté de Venise, et deux statuettes de *Vénus*; voilà, avec deux figures égyptiennes, tout ce que j'ai pu réunir. Ces deux Vénus sont de travail gréco-syrien, mais l'influence de l'art grec se fait sentir plus fortement dans l'une d'elles, dont la tête est charmante et coiffée avec un goût tout attique; la base en est antique, et l'intégrité irréprochable; la seconde, plus grande, mais d'une nature un peu lourde et massive, offre un intérêt archéolo-

gique que vous saurez apprécier : elle est coiffée de la colombe grecque, aux ailes étendues et, au-dessus de cet oiseau, on voit s'élever les cornes de la Vénus égyptienne ou syrienne, et cet accessoire constitue une grande rareté. Sa conservation est parfaite, mais sa patine un peu noire, ainsi que presque toutes celles qui couvrent les bronzes syriens ou égyptiens ; les patines d'un beau vert clair ne se rencontrant guère que dans les fouilles campaniennes ou celles de la Sicile.

Vous trouverez sans doute, Monsieur, bien peu nombreux les échantillons de la peinture d'anciens maîtres, que rassemble ce petit cabinet, mais vous approuverez le choix qui en a été fait, suivant les circonstances plus ou moins favorables qui se sont présentées. Sassoferrato n'est pas un maître très recherché ; peu varié dans les sujets qu'il traite, sans aucune imagination, il se contente de répéter les mêmes têtes de madones, avec quelques variantes légères. Cependant, il a son mérite incontestable. Nous le trouvons ici, dans un ton un peu jaunâtre, il est vrai, d'une parfaite harmonie ; le modelé de ses deux figures est excellent, la tête de la sainte Vierge est pleine de douceur ; celle de l'Enfant divin, animée, vivante. Ce petit groupe semble, en un mot, un charmant spécimen des œuvres de ce peintre, si près de l'époque de décadence où devait tomber bientôt la grande école italienne (1600). Vous recevrez aussi, Monsieur, une tête de Christ pleine d'une douce gravité, et qui peut être un fragment de tableau de l'École vénitienne ou de l'École espagnole.

L'École française vous présentera deux précieux portraits de Janet : *Catherine de Médicis* et *Charles IX enfant :* ils proviennent de la vente de Madame, duchesse de Berry ; enfin, comme exemple de belle peinture française, presque contemporaine, un portrait de famille attribué à Mignard, et que l'on pourrait peut-être donner à Le Brun ou à quelque autre habile homme de son école ; la couleur de ce portrait est très belle ; la touche fine et soignée, sans aucune mollesse ; les yeux sont pleins de vie, la bouche modelée dans sa perfection. Si vous ajoutez à cette trop courte nomenclature un petit triptyque de Memling, avec son charme et tous ses défauts, vous aurez, hélas ! l'indication de toutes mes richesses en ce genre.

Moins pauvre sera la liste des dessins d'anciens maîtres. Vous aurez à noter un dessin à la plume, lavé au bistre, par Beccafumi (vente Ravil) grand style, hardiesse d'exécution. Vous saurez distinguer, dans une autre page, un peu fatiguée, la touche de Michel-Ange, d'Andrea del Sarto ou de Pontormo. Ce dessin provient de la même vente, et porte tous les caractères de la grande époque.

Le chiffre du Christ, entouré d'une guirlande d'anges, est d'une meilleure conservation. Il a été acquis à la vente du marquis de Lagoy, ainsi qu'une composition de Salviati. Puis, les grands ou les petits portefeuilles vous offriront encore quelques bons dessins d'époque moins ancienne : Rubens, Vouet, Puget, Callot, Pompeo Battoni. Un anonyme, auteur d'un très bel intérieur de Saint-Pierre de Rome,

deux ou trois Bouchardon, compléteront la suite de cette série.

Que diriez-vous, Monsieur le Directeur, d'un amateur retenu chez lui par une longue maladie, ne pouvant visiter les expositions, et qui, sur un simple catalogue (les catalogues sont de si grands menteurs !) donne commission à son marchand d'estampes, lui laissant carte blanche quant au prix, pour acquérir deux dessins sans les avoir vus? Vous l'accuseriez d'une grande témérité, d'une haute imprudence et, certes, vous auriez raison ; eh bien! cette audace n'a point été punie : trois jours après l'ordre donné, le vieil amateur recevait deux charmants dessins de Bouchardon, tout semblables à ce qu'il avait rêvé ; dessins pleins de finesse qu'on s'étonne de voir tracés par la main hardie qui travaillait le marbre avec tant de souplesse, de grâce et de bon goût. Oui, Bouchardon avait su s'affranchir de l'influence funeste du temps où il a vécu (1698-1762) et conserver, non le style sévère de la statuaire antique qu'il ne chercha jamais, mais une grâce exempte d'affectation. L'heureux accord entre la sculpture et l'architecture avait été parfaitement compris par cet habile homme ; il nous en donne la preuve par le monument de la fontaine de Grenelle où les rapports et les proportions des deux arts sont sagement ménagés [1].

1. Ce bel accord de l'art du statuaire et de l'art du dessinateur se présentait presque toujours chez les maîtres des quinzième et seizième siècles. Michel-Ange, ce terrible génie de la sculpture et de la fresque, qui semblait dédaigner la peinture à l'huile, avait exécuté les plus célèbres cartons de ce temps ; Cellini était dessinateur, graveur, orfèvre autant que statuaire ;

Nous serons moins pauvres en dessins de maîtres contemporains. Gérard et Girodet ; Heim et Ingres; Percier, le digne chef de toute notre école d'architecture ; Lebas et Bouchet, ses élèves ; Thibaut, son émule ; Huyot, Dejuinne, Revoil, Coupin, Laitié, Brascassat et Papety ; Bodinier, Lafitte et Ach. Leclère ; Isabey et Géricault représenteront les qualités variées de leur nature, ainsi que les défauts du temps où ils ont vécu.

Etex, élève de Pradier, avait concouru pour le grand prix de Rome ; il n'avait obtenu que le second prix ; on s'intéressait à lui ; je crus bien faire, je crus donner à la fois une consolation et un encouragement à ce jeune artiste, et, lui procurant un marbre, je lui commandai l'exécution de son *Hyacinthe mourant*. Il acheva ce travail avec amour, et cette petite figure réussit très bien à la première exposition ; beaucoup de connaisseurs la regardent encore aujourd'hui comme étant son meilleur ouvrage ; en effet, la tête est charmante et, sauf un peu de maigreur dans les pectoraux, le torse a beaucoup de souplesse, le dos est bien étudié, et le mouvement de toute la figure est heureux.

Etex, depuis, a été chargé de travaux importants, dus en partie, peut-être, aux changements de gou-

et, de nos jours, nous pourrions encore nommer des hommes dignes de leurs devanciers. David d'Angers ; Lemaire, auteur du beau fronton de l'église de la Madeleine ; Seurre aîné, qui a publié une suite de compositions pleines d'esprit et d'imagination, nous prouvent encore aujourd'hui que l'art n'est qu'un dans ses formes multiples, que ses branches fleuries s'étendent et se lient, se greffant l'une sur l'autre pour le charme de nos yeux.

vernements et à certaines opinions un peu trop en rapport avec les idées du jour. Une tête vive et mal organisée, un amour-propre excessif nuisirent à son talent, et ce talent n'a pas tenu tout ce qu'il avait promis. Quoi qu'il en soit, et malgré ses aberrations politiques (elle devrait rester toujours étrangère aux artistes, ne jamais pénétrer dans leurs ateliers), Etex est resté reconnaissant du service que j'avais cherché à lui rendre ; il n'a jamais manqué de m'exprimer et de me prouver sa gratitude et son attachement : le médaillon en bronze qu'il a voulu faire, tout bénévolement, d'après moi et celui de Mme de Turpin, exécuté en marbre avec beaucoup de soin, en sont les meilleurs témoignages.

Une stèle de travail grec, un fragment de figure drapée proviennent tous deux de la riche collection du comte de Choiseul-Gouffier, mon respectable guide et protecteur; une urne cinéraire romaine, et quelques autres objets de peu d'importance, termineront la trop courte indication des marbres réunis ici.

Deux bonnes esquisses de Bodinier ; deux autres esquisses de Heim; quelques études de Bidault, faites à Civita-Castellane ou à Fontainebleau, sont de bons spécimens de talents divers et recommandables. Le portrait de celui qui trace ces lignes, au moment où il partait pour son premier voyage d'Italie, et peint par Bouchet, élève de David, pensionnaire de l'école de France à Rome, homme habile, mais qui a peu produit, est remarquable par sa belle-

couleur et sa ressemblance ; mais le plus précieux portrait, sans comparaison, est celui de Mme de Turpin, peint par Gros, en 1828, avec un soin extrême et d'une parfaite ressemblance alors ; là se retrouvent les belles qualités du maître, je veux dire la largeur, la limpidité de l'exécution, l'éclat et la finesse de la couleur qui, après plus de trente ans, se peuvent admirer comme le premier jour. Le costume de l'époque nuit un peu à ce bel ouvrage ; c'est un inconvénient inévitable pour le peintre de portraits ; cependant, la fidélité du costume devient une date, ne manquant pas d'intérêt historique ; l'exagération des fraises, l'ampleur et la raideur des robes de Marie de Médicis ou d'Elisabeth d'Angleterre n'ont plus pour nous rien de ridicule ; un long espace de temps les a pour ainsi dire consacrées ; il n'en est pas ainsi des modes de l'Empire et de la Restauration ; elles sont trop près de nous pour que nous puissions n'être pas choqués de leur mesquine bizarrerie, du peu de ressources qu'elles offraient sous le rapport pittoresque.

Hersent, au talent sage et vrai, a fait du vieux comte de Turpin une parfaite image : elle semble rappeler, dans sa petite dimension, certaines œuvres de Porbus ou de Janet ; elle fixera, tout à la fois, la date des derniers ouvrages de Hersent, et celle du dernier voyage pittoresque du modèle ; jamais contemporanéité n'aura été mieux constatée.

Granet laisse encore ici un charmant souvenir de son talent, si peu varié, mais si fin et si vrai. Un *Intérieur du couvent des Capucins*, tant de fois répété par Granet, répond bien à ce que l'on peut

attendre de son pinceau à la fois large et soigneux.

Nous terminerons cet article en indiquant seulement le tableau de Ingres : *Françoise de Rimini*. Cette charmante petite toile est connue de tous les artistes et des vrais amateurs, soit par la gravure, soit par des répétitions ou des copies, soit encore par les expositions publiques, telle que celle de 1855, où les plus beaux ouvrages de Ingres avaient été réunis. Je n'ai donc pas de description à en faire. Je dirai seulement que ce groupe, malgré quelques bizarreries faciles à découvrir, résume, en de petites dimensions, le rare mérite de son auteur : pensée, expression, fidélité de costume, admirable exécution, couleur vigoureuse et pleine d'harmonie, voilà ce qu'on s'est plu à reconnaître dans ce « diamant » de notre cabinet.

Emaux, faïences italiennes, ivoires et bois sculptés ; vitraux allemands et verreries vénitiennes, tout cela pourrait être longuement décrit ; mais ce serait vraiment donner à cette lettre, déjà si étendue, une dimension qui atteindrait celle du lourd in-folio. Vous saurez distinguer, Monsieur, le bon du médiocre ; vous saurez séparer les pièces rares des pièces plus communes, mais vous saurez surtout, dans la première catégorie, réserver une place distinguée à la belle aiguière et à son plateau ovale, malgré quelques malheureuses restaurations ; la date de 1515, le nom de Jean Limosin lui donnent un grand intérêt; vous accorderez encore une tablette, en bon jour, aux deux jolies coupes en grisaille, faisant pendant, aux deux salières si intactes,

et au coffret venant de la collection Denon, portant le millésime de 1545.

Vous savez, Monsieur, que ces charmants produits des émailleurs de Limoges sont devenus d'une rareté extrême et d'un prix inabordable. Je me sais donc bien bon gré de n'avoir pas laissé passer ces quelques pièces en d'autres mains, sans les retenir à mon profit.

Ma dernière acquisition (1858), celle dont je veux vous entretenir un peu plus longuement, est une belle *Vierge* en albâtre, portant dans ses bras l'Enfant Jésus, de travail italien de la fin du quinzième siècle, ou du commencement du seizième. Sauf quelques plis fragmentés à la plinthe et à la partie inférieure de la robe, ce groupe ne laisse rien à désirer pour la conservation ; deux couronnes, trop lourdes, ont été exécutées peut-être deux siècles plus tard que les figures ; j'ai cru toutefois les devoir conserver car les pierres qui les enrichissent, bien que fausses [1], sont taillées avec beaucoup de soin ; mais, ce qui me semble surtout remarquable, c'est la douce expression de la tête de la sainte Vierge regardant l'Enfant divin, et le tendre regard que celui-ci rend à sa mère ; cette réciprocité, cette parfaite communauté de pensée, si bien rendues, donnent à ce groupe un charme inexprimable. C'est ce charme que nous demanderions vainement et qui manque presque toujours à la statuaire antique ; les Anciens cherchaient avant tout la beauté physique ; ils la savaient rendre avec une supériorité inimi-

1. Les perles et les turquoises sont fines, je crois ?

table ; mais la beauté morale ne leur était guères connue ; dans leurs groupes, bien souvent, les figures ont peu de liaison entre elles et, si l'on excepte le groupe de la *Famille de Niobé* et celui de *Laocoon*, l'expression semble absente ou tout à fait subordonnée à l'arrangement pittoresque. Il appartenait peut-être à la religion chrétienne d'ouvrir cette voie nouvelle, de nous faire découvrir ce nouvel horizon de l'art, en créant le type sublime de Vierge que les sculpteurs grecs n'ont jamais soupçonné.

Un propriétaire amoureux de son bien en fait les honneurs à un ami ; il lui en explique les agréments, il en décrit les améliorations obtenues, les routes nouvellement tracées et celles qu'il projette encore, ne lui épargnant rien, le traînant du château au chalet, du chalet à la ferme, il le ramène enfin au potager, si l'ami a eu la patience de le suivre. Tel que ce redoutable propriétaire, je vous promène malgré vous, Monsieur le Directeur, dans mes modestes domaines ; je les décris en détail ; ma ferme, ce sont mes tableaux ; dans mes vases grecs vous retrouvez la futaie ; vous reconnaîtrez le taillis en saluant mes terres cuites ou mes bronzes ; enfin, le parterre fleuri sera représenté par les médailles, vrai *jardin des racines grecques*.

C'est donc au parterre que nous nous arrêterons. Il est le terme de cette longue pérégrination, que vous avez bien voulu faire si complaisamment avec moi, et dont je vous remercie sincèrement. Mes médailles n'offrent point de suite complète et régulière ; vous devrez les soumettre seulement à un

classement général, de telle sorte qu'elles plaisent aux yeux, exposées dans des montres placées sur une table, comme au Cabinet de Paris.

Maintenant, Monsieur le Directeur, au moment où vous serez chargé de la réception et de l'aménagement de mon cabinet, si vous avez l'extrême patience ou, pour mieux dire, le courage de faire le catalogue des médailles, ce sera une œuvre pie dont je vous remercie par avance ; je l'ai commencé plus d'une fois, sans jamais le compléter. Je joins à cette lettre l'ébauche de mon travail. Mais, vous en savez sûrement bien plus long que moi en science numismatique, aussi, ne saurais-je me flatter de vous être bien utile en vous livrant ces notes imparfaites. J'ai voulu seulement vous initier à mes plaisirs les plus intimes, en vous demandant toute votre bienveillance pour ces petits monuments de l'antiquité, confiés désormais à vos soins éclairés.

Comte T. Turpin de Crissé.

La minute de cette pièce est conservée, avec les autographes légués par Turpin de Crissé, à l'hôtel Pincé, où est exposée sa collection. L'amateur parle incidemment, dans la pièce qu'on vient de lire, de son séjour à la Malmaison. Turpin de Crissé avait rempli les fonctions de chambellan auprès de l'impératrice Joséphine, et c'est lui qui semble avoir eu la délicate mission de veiller à l'aménagement des trésors d'art dont la souveraine, délaissée, aimait à s'entourer. Sa lettre au directeur du musée d'Angers donne la mesure de son éclectisme et de son goût affiné.

AUGUSTE COUDER

(1863)

MICHEL SERRE ET LA PESTE DE MARSEILLE

Au peintre Philippe-Auguste Jeanron.

Paris, ce 10 décembre 1863.

Monsieur et honoré confrère,

Je vous remercie de l'aimable lettre que vous avez bien voulu m'adresser à votre retour à Marseille. Je regrette que vos moments, trop pris par diverses affaires, ne vous aient pas permis d'entrer chez moi lorsque vous avez été visiter l'atelier de mon confrère et voisin, le statuaire M. Desprez.

J'aurais été charmé de votre visite, et je me serais fait un plaisir de vous montrer un ouvrage que je terminais alors.

Je suis charmé que votre nomination à l'Institut vous ait été agréable. et, pour ma part, vous ne pouvez douter du désir que j'avais de votre succès en cette circonstance. Comme vous vous servez de la plume avec autant de talent que du pinceau, vous êtes certain d'avance de l'intérêt que nous prendrons, à l'Académie, à la lecture de votre correspondance, dès que vos nombreuses occupations vous en laisseront le loisir. La ville de Marseille, et ce qui s'y rattache, pour nous autres artistes, offre à vos observations plus d'un point intéressant. Une des choses surtout qui m'ont frappé, c'est le tableau si émouvant du peintre Serre. Cette peinture des horreurs dont la

peste avait assombri les malheureux, et le funeste aspect de cette ville désolée, est si énergiquement produite, qu'on ne peut voir ce tableau, si effrayant de vérité, sans en être fortement impressionné. Cette toile, si puissamment animée, ne pouvait l'être à ce point que par un peintre aussi habile que Serre. Mais aussi lui-même a été acteur dans cette scène de désolation, car cet homme de cœur, en même temps qu'habile artiste s'est dévoué, en cette circonstance, ainsi qu'on pouvait l'attendre d'un digne citoyen. M. de Belzunce et lui ont mérité la reconnaissance de leurs contemporains, comme ils méritent la haute estime que la postérité leur doit. Je vous parle de ce tableau, honorable confrère, parce que, ainsi qu'on le dit, il n'y a qu'heur et malheur. Tandis qu'on célèbre nombre de choses plus ou moins contestables, en voilà une qui, à bien des titres, mérite qu'on en parle. Eh bien! personne ne sait qu'il y a là, à l'Académie de Marseille, un des tableaux les plus émouvants que l'on puisse citer.

Mais je m'aperçois que ma lettre est un peu longue déjà; je me hâte donc de terminer en vous priant de presser l'acquisition du buste de Puget que vous avez vu dans l'atelier de M. Desprez, son auteur. Vous aurez pour vous y aider notre confrère, M. Coste, architecte de la ville, et qui saura indiquer un emplacement convenable dans un édifice public. Je vous serai personnellement reconnaissant de la réussite de cette affaire qui m'intéresse beaucoup.

Veuillez, je vous prie, offrir mes hommages respectueux à Mme Jeanron, ainsi qu'agréer l'expression

des sentiments sincèrement affectueux de votre tout dévoué confrère,

AUGUSTE COUDER.

Boulevard d'Enfer, n° 17.

Auguste Couder, peintre d'histoire, membre de l'Institut, n'a pas besoin de présentation. Jeanron est moins connu. Il eut pourtant son heure de célébrité en 1848, lorsque Ledru-Rollin l'appela aux délicates fonctions de directeur des musées nationaux. Son règne fut court, mais du moins convient-il de relever deux faits à l'honneur du directeur des musées. C'est à Jeanron, à son influence, que la France est redevable du vote de deux millions affectés à l'achèvement de la galerie d'Apollon. C'est le même homme qui, en 1849, sauva son ancien protecteur, Ledru-Rollin, en le tenant caché pendant douze jours dans le palais du Louvre. Ce trait de fidélité vaut plus qu'un tableau. D'ailleurs, le pinceau de Jeanron ne fut pas oisif; il usa de la plume avec humour, avec bon sens et savoir. Né à Boulogne-sur-Mer, d'abord ouvrier, puis soldat, le sort des armes le fit prisonnier sur les pontons de Porstmouth. Devenu libre, il traversa successivement le collège Bourbon, l'atelier de Sigalon, celui de Souchon, et, en 1863, nous le retrouvons à Marseille, où il occupe le poste honorifique de directeur de l'Académie. Chez lui, l'artiste n'a pas abdiqué. Il s'intéresse au buste de Puget, il brigue les suffrages de l'Académie des Beaux-Arts à titre de correspondant, il reste en relations amicales avec les membres de l'Institut.

La lettre de Couder témoigne des affinités d'intelligence et de cœur qui existaient entre lui et Jeanron. Le sculpteur Louis Desprez, élève de Bosio, prix de Rome en 1826, avait exposé au Salon de 1837 une statue de Puget. Cette œuvre avait plu. C'est à Louis Desprez qu'on s'adressa pour avoir le buste de l'auteur du *Milon*. L'architecte Pascal Coste a eu son biographe, Etienne Parrocel. Ceux qui

voudront connaitre Coste devront ouvrir le compte rendu de la session des Sociétés des Beaux-Arts tenue à Paris en 1880. Mais ce n'est ni Desprez, ni Coste, ni Puget, ni même Jeanron qui, dans la lettre de Couder, occupent le premier plan, c'est Michel Serre, ce peintre de Tarragone, plus Français que mille autres nés sur terre de France; Michel Serre chassé du foyer maternel, dès l'âge de huit ans, par le second, sinon le troisième mari de sa mère, une Catalane rebelle au veuvage; Michel Serre dont MM. de Chennevières et de Montaiglon nous ont raconté l'existence laborieuse, souvent traversée, toujours égale par l'enjouement, la droiture et l'aménité de l'homme; Michel Serre devenu citoyen de Marseille, puis lieutenant du Roi en la ville de Salon, major de la ville de Gardanne, après avoir été premier peintre des galères; Michel Serre l'un des commissaires généraux chargés d'assainir Marseille pendant la peste de 1720. Son zèle fut sans bornes. Serre prouva qu'il était de la race des grands hommes. Belzunce et lui sont de même taille. La peste disparue, Serre prit ses pinceaux. Deux toiles représentent l'horrible drame dont il venait d'être témoin : *le Cours* et *l'Hôtel de Ville durant la peste*. Ces tableaux sont à Marseille. Couder les avait vus; il en avait apprécié le style, la vérité pénétrante, l'horreur sublime, et c'est de ces deux peintures qu'il s'entretient avec Jeanron. Est-ce confusion dans le souvenir? Couder ne parle, semble-t-il, que d'un seul tableau. Il y en a deux, inséparables l'un de l'autre, comme les volets d'un diptyque. L'éloge de Couder s'applique aux deux œuvres, aux deux scènes si l'on veut de la même tragédie, qui empêcheront qu'on oublie jamais le nom du peintre. Non seulement Michel Serre nous a laissé l'image émouvante d'une misère profonde, d'un fléau lamentable, mais, plus heureux que Géricault, le peintre de *la Méduse*, plus favorisé que Gros, le peintre de *Jaffa*, Michel Serre aurait eu le droit d'écrire au bas des effroya-

bles scènes de *la Peste de Marseille* le mot de Virgile : *Quorum pars magna fui.* Le digne citoyen n'y a pas songé. Couder répare son oubli : c'est justice.

CARPEAUX

(1875)

APPEL D'UN MOURANT

A M. Hippolyte, baron Larrey.

Station d'Asnières, rue Saint-Denis, n° 237,
ce 29 septembre 1875.

Cher maître,

L'envoi de votre carte, à l'occasion de l'article du *Figaro*, me fait un devoir de venir vous en exprimer ma gratitude, et vous dire personnellement tout ce que je pense de votre sollicitude. Mais, hélas! le pauvre artiste malade a perdu l'usage de ses jambes; à peine peut-on le mouvoir, après deux ans et demi d'une maladie chronique. Des amis, et particulièrement mes parents, me disent que l'envoi de votre carte est sans doute un désir de me voir, de me donner vos bons conseils ou vos soins; au surplus, cela se trouverait bien, car je n'ai plus de médecins depuis plusieurs jours. Je suis abandonné.

Dans cette bonne pensée, je serais bien fier, et très préparé à recevoir votre visite, quand il vous plaira.

En attendant, cher maître, j'ai l'honneur d'être votre très reconnaissant

J.-B. Carpeaux.

Du cabinet de M. Hippolyte, baron Larrey, membre de l'Institut. — Dans l'étude qu'il a consacrée à Carpeaux, Ernest Chesneau, le critique d'art qui a signé *Régamey*, *Peintres et statuaires romantiques*, *l'Art japonais*, et maint autre livre applaudi, a voulu célébrer dignement le sculp-

teur d'*Ugolin*. L'éditeur Quantin s'est fait son complice. Les sculpteurs comptent peu d'historiens. Puisse l'audace d'Ernest Chesneau devenir contagieuse ! Les Coustou, Houdon, Pradier, Barye attendent un biographe. Toutefois, si l'historien de Carpeaux nous avait instruit de son projet, il eût fermé son livre sur une page touchante qu'il n'a pas connue. M. Jules Claretie, le devancier d'Ernest Chesneau, n'a rien dit non plus des relations de l'artiste avec le baron Larrey, membre de l'Académie des Sciences. C'est de lui que nous tenons la lettre qui précède. Elle s'explique d'elle-même. Tout au plus est-il besoin de rappeler que le dernier billet de Carpeaux, cité par M. Claretie, est adressé à Gounod, sous la date du 21 mai 1874. Chesneau a clos la suite, trop courte, des écrits du maître, par une lettre à M. Cherrier datée du 8 août 1875. La nôtre est du 29 septembre 1875. Or, nous lisons dans le livre de Chesneau : « De crise en crise il atteignit les premiers jours d'octobre. Le 11, à huit heures du soir l'agonie commença terrible, accompagnée, aux premières heures, de cris déchirants parmi lesquels on distinguait ces mots : « La vie ! la vie ! » Le 12, un mardi, à six heures un quart du matin, Carpeaux rendait le dernier soupir. » La lettre adressée au baron Larrey fut donc écrite douze jours avant la mort du sculpteur. Sommes-nous présomptueux en supposant que ce dut être la dernière ?

JEAN-JOSEPH PERRAUD
(1875)

AU SOIR DE LA VIE

A Monsieur Joseph Taballon.

Paris, 15 décembre 1875.

Je ne me rappelle pas au juste, mon cher Taballon, depuis quel temps j'ai reçu tes dernières nouvelles, si ce n'est que tu étais encore à Marseille, et que tu venais de perdre ta femme. Depuis ce temps, il s'est passé bien de gros événements. Parti, avec ma femme, dans le Jura, en même temps que les soldats qui allaient rejoindre les armées du Nord, nous avons été surpris par les événements. Nous y sommes demeurés presque un an, et, la moitié du temps, au milieu des Prussiens. Revenus, après la Commune, à Paris, il n'y avait plus ni porte ni fenêtre à notre maison. On s'y était battu cinquante-six heures. Occupée, d'abord, par les communards, la troupe, qui arrivait de Versailles. les a délogés et s'y est établie à leur place ; car, il faut te dire que nous sommes à côté de la gare de Bretagne, qui est aussi celle de la rive gauche de Versailles. J'étais marié depuis une douzaine d'années, avec une femme que j'avais connue enfant, à mon arrivée à Paris. Je l'avais épousée, tous ses parents morts, ne sachant comment faire pour vivre, parce qu'elle était venue me trouver en me disant qu'elle voulait se dévouer pour moi. J'étais le plus heureux des hommes de ce côté-là.

D'une rare énergie, mais délicate de santé, en proie, presque continuellement, aux plus affreuses migraines et névralgies, elle a fini par ne plus pouvoir dormir, et je l'ai perdue le 2 juin dernier. Je me retrouve aussi seul que le lendemain de mon arrivée rue du Pas-de-la-Mule, où, soit dit en passant, la maison est toujours telle que lorsque nous y étions, quand tout est si changé partout ! A la place des arbres, sur le boulevard, on voyait déjà des maisons en construction, dans lesquelles on s'est tant battu dans les journées de juin 1848 ! Me voilà donc redevenu vieux garçon, avec toutes sortes d'infirmités : rhumatismes, toux, catarrhe, qui me réveillent quatre, cinq, six fois par nuit. Je veille, en moyenne, trois heures par nuit. Dans les intervalles de suffocation, je lis et même j'écris. Je me suis créé une occupation en écrivant le récit de tout ce qui s'est passé d'un peu intéressant autour de moi, et ce que je me souviens avoir vu. Peut-être, pour une certaine classe de lecteurs de notre rang, cela pourrait-il avoir quelque intérêt : curiosité pour les uns, encouragement pour les autres. Dans ces souvenirs tu n'es pas oublié.

Te souviens-tu de notre journée de l'enterrement du duc d'Orléans ? Au milieu de toutes ces troupes de soldats et de gardes nationaux, qui formaient la haie depuis Notre-Dame jusqu'au pont de Neuilly ? Notre déjeuner à la barrière proche l'Arc-de-Triomphe ; les pots de faïence d'un gros bleu, dans lesquels on servait du vin plus bleu encore ; il y a longtemps qu'il n'y en a plus de ces pots. Une fois lestés de notre déjeuner, et de notre jeunesse surtout,

notre promenade sur la route. Puis, notre station de trois heures dans ces grands ormes, aux bords des champs ; et les grappes humaines, sur les branches trop chargées, qui tombaient sur la tête des curieux placés au-dessous, déchirant les toilettes et enfonçant les chapeaux ! Heureuses distractions, qui rompaient la monotonie de l'attente. Ensuite, les Italiens que nous avons trouvés, qui nous ont proposé d'aller dîner à Montmartre, où je ne suis jamais retourné depuis. A la place des arbres où nous étions, ce ne sont plus que des maisons, comme un boulevard, jusqu'au pont de Neuilly. Maintenant, pour voir pareille chose, il faudrait monter sur les toits.

Nous en avons vu partir depuis ce temps-là ! Le père Perrot, qui avait fait de mauvaises affaires, s'est sauvé d'abord en Suisse. Sa femme avait trouvé de l'occupation dans la soie, à Bâle, et lui était venu à Paris, où il ne pouvait pas vivre parce qu'il n'avait pas assez l'habitude du travail. Indépendamment de son garni qui était à ma charge, j'ai pourvu aux primes de la Caisse paternelle qu'il était tenu de verser, et cela pendant près d'une dizaine d'années. On l'a trouvé mort chez lui, dans un vieux fauteuil, durant la famine du siège de Paris, et tout dévalisé. Il avait, peu auparavant, touché 5 000 francs de la Caisse paternelle. Je ne sais ce qu'il en avait fait. Sa femme était retournée à Lyon, et elle y est morte en arrivant ; son garçon y exerce un emploi. Guerpillon, qui avait mal tourné, et qui aimait à duper tout le monde, est mort il y a longtemps, ainsi qu'Alosio ; Bonnet est mort aussi à Lyon ; Piard est mort à Lille. Bondenet est mort chez son frère, à Salins. Tu as su

que le peintre Bonnifay, qui m'apportait quelquefois de tes nouvelles, est devenu fou à lier, et a fait toutes les sottises imaginables avant que l'on comprît qu'il était fou ; et l'autre, qui était dans l'arsenal, n'a-t-il pas fini dans une camisole de force ? Nous nous parlons comme si nous ne nous étions pas quittés, cependant si nous nous trouvions, tout à coup, en face l'un de l'autre, bien sûr, nous ne nous reconnaîtrions pas ; j'ai la barbe presque toute blanche et les cheveux très gris, car, peut-être, tu ne t'es jamais imaginé que je pouvais avoir de la barbe.

Tout en étant hors de misère, je n'ai pas fait fortune, et peut-être n'ai-je pas tiré tout le parti que pouvait me procurer ma position ; je n'y ai apporté aucun effort ; je me suis renfermé chez moi et on ne m'a pas dérangé ; on m'a bien laissé tranquille ; mais ce qu'il y a de particulier, c'est que je ne me suis jamais plaint : chacun en use selon son goût. Tout allait assez bien avant cette catastrophe d'il y à six mois ; maintenant, je suis si isolé que je ne sais que devenir ; la vie est sans intérêt pour moi aujourd'hui ; je n'ai ni envie d'aller à mon atelier, ni, une fois que j'y suis, désir de rentrer dans mon intérieur, qui n'existe plus ; rien n'a plus d'attrait pour moi. Je dois avoir une lésion au cœur, je n'ai plus un seul jour bon, et l'on perd tout son courage en perdant ses forces ; on est languissant, apathique, indifférent. Notre métier ne vaut plus rien ; il y a vingt fois trop de sculpteurs ; on passe la moitié de son temps inoccupé ; les beaux jours sont passés et ne reviendront plus.

Adieu, cher Taballon. Bien à toi. PERRAUD.

Cette lettre attristée, adressée à Taballon, sculpteur ornemaniste, fixé à la Seyne-sur-Mer, près Toulon, est l'une des dernières qu'ait écrites le statuaire Perraud, membre de l'Institut, décédé en 1876. Ses forces déclinaient. Son foyer désert lui pesait. Il ne pouvait plus produire. Vainement son bas-relief, *les Adieux,* depuis longtemps ébauché, appelait-il les dernières touches du maître, l'œuvre ne fut terminée qu'après sa mort par la main pieuse d'un confrère. La lettre qu'on vient de lire nous donne le secret du désenchantement et de l'impuissance de l'artiste, au soir d'une vie de travail, durant laquelle les succès avaient été chèrement achetés.

L.-A. EUDE, J.-G. THOMAS J. BONNASSIEUX

(1886)

ALEXANDRE SCHŒNEWERK

I. — L'HOMME ET L'ŒUVRE

Le jour même où succomba Schœnewerk, le 22 juillet 1885, nous demandions à deux de ses amis, sculpteurs comme lui, Maximilien Bourgeois et H. Louis-Noël, de nous fournir quelques notes sur l'habile artiste qui, peu d'années auparavant, avait signé la *Jeune fille à la fontaine* et *Au matin*. Les deux sculpteurs s'excusèrent de ne pouvoir répondre à notre appel. L'honneur de parler de Schœnewerk appartenait, nous dirent-ils, à l'ami le plus intime du statuaire disparu, Louis-Adolphe Eude. Contemporain de Schœnewerk, Eude avait reçu, en même temps que lui, les leçons de David d'Angers. On se souvient du *Retour de chasse*, ce marbre souple et distingué, qui valut à Eude une première médaille au Salon de 1877. Loin de vouloir s'épargner la peine de composer une étude sur Schœnewerk, Eude accueillit notre demande avec empressement. Il se mit à l'œuvre. Quelques semaines après la catastrophe de la rue Vavin, nous étions en possession d'un hommage plein de tact, rendu par un statuaire de mérite, à la mémoire de Schœnewerk. Le lecteur ne devra pas chercher dans l'étude de Eude une biographie complète de l'artiste dont il parle. L'écrivain n'a pas eu l'intention de rendre inutile le tableau précis, développé, d'une existence deux fois obscurcie par la folie, et dont les intervalles lucides ont été marqués par des œuvres de tout point remarquables. Mais, à certains traits, que seule l'amitié

pouvait révéler, Eude ajoute, dans son récit, des appréciations heureuses, justes, sur les meilleurs travaux de son ami. De même, il a su esquisser, par grandes masses, la vie de labeur et de souffrances de Schœnewerk. La sincérité, l'émotion, le goût distinguent ce rapide exposé.

Lorsque Schœnewerk eut terminé sa vie si malheureusement, par un suicide que nous croyons inconscient, plusieurs journaux, probablement dans le but de rendre plus dramatique le récit d'une mort qui l'était déjà suffisamment, attribuèrent cet acte de folie à l'appréhension de la misère, qui se serait dressée terrible sur le seuil de la vieillesse du sculpteur. Ils parlèrent aussi du manque de travaux, et enfin du chagrin ressenti par Schœnewerk que ses amis auraient abandonné.

De tout cela il n'y avait de réel que l'acte tragique connu de tous. Le pauvre halluciné avait agi sous l'influence d'un accès d'aliénation mentale, le deuxième, hélas ! dont il ait souffert.

Les assertions fantaisistes des journaux tombent d'elles-mêmes, quand on a connu quelque peu Schœnewerk, qui, loin de se sentir menacé par la vieillesse, avait conservé de sa maturité, avec la vigueur physique, un caractère jeune et enjoué. Il n'eût pas été fondé à se plaindre du manque de travaux, puisqu'il a laissé inachevée une œuvre importante destinée à l'Opéra. D'ailleurs, quelques mille francs de rente, qu'il avait gagnés avec son ciseau, assuraient une indépendance suffisante à celui qui, comme lui, a les goûts simples et produit bien plus par amour de l'art que dans le but de ramasser une fortune. Enfin, jamais homme n'eut plus que lui d'amis véri-

tables, et c'était à la juste appréciation de ses qualités de cœur qu'il les devait, plus encore qu'à son talent si remarquable.

En présence des renseignements inexacts, donnés sur la fin de l'artiste de mérite qui vient de disparaître, nous avons cru qu'il était du devoir d'un ami de plus de cinquante ans de mettre au jour ce qu'il a pu rassembler de souvenirs, heureux qu'une offre bienveillante lui procure l'occasion de rappeler les travaux, si nombreux, qui ont grandi successivement la réputation de son malheureux ami.

Le caractère de Schœnewerk le portait à l'exaltation des sentiments. Son imagination, vive et brillante, lui faisait sentir plus fortement qu'à d'autres les déceptions, si communes dans l'existence d'un artiste dont les œuvres sont sans cesse livrées au jugement du public. Dans cette lutte, tantôt contre l'indifférence, tantôt contre la critique malveillante, les victoires sont moins fréquentes que les défaites, et, pour certaines natures, vingt triomphes ne sauraient guérir la blessure d'un insuccès. Schœnewerk avait été désolé de la froideur avec laquelle avait été accueillie sa statue de *Salomé* exposée au Salon de 1885. C'est alors qu'il se sentit obsédé par les idées noires qui l'avaient hanté vingt ans auparavant.

On n'a pas perdu le souvenir de cette première épreuve.

L'artiste avait fait un voyage en Italie, durant les mois les plus chauds de l'année. Il était revenu avec une insolation fort grave, qui ne tarda pas à dégénérer en maladie mentale. Pendant deux ans et demi, il suivit un traitement dans la maison de Charenton. Il en

sortit parfaitement guéri, du moins nous l'avions tous pensé : l'avenir devait nous détromper cruellement. Il est certain, cependant, que c'est à dater de son retour à la raison qu'il donna ses meilleures œuvres, les plus gracieuses, celles qui font de lui l'un des interprètes les plus délicats de la beauté féminine.

Je ne sais plus quel ancien raconte qu'il répétait souvent à l'un de ses amis, connu pour son génie un peu rude : « Sacrifiez aux Grâces, les Grâces vous le rendront. »

On n'eut jamais besoin de donner semblable conseil à Schœnewerk. Avec son réel talent, plus aimable que vigoureusement accentué, il faisait gracieux, naturellement et simplement. Et qu'on n'aille pas croire que je veuille insinuer par là que la pensée ou que l'exécution fussent sans fermeté chez l'artiste ! En plusieurs circonstances, il prouva qu'il était capable d'unir la vigueur à l'élégance, comme par exemple dans son *Lulli*, dont le plâtre parut au Salon de 1874, le marbre au Salon de 1885, et qu'il ne devait pas voir à sa place définitive sous le péristyle de l'Opéra ; son *Mime dompteur* (bronze, Salon de 1878) ; son buste de *Victor Hugo* (marbre, Salon de 1878), destiné au foyer de l'Odéon, portrait qui restera l'expression la plus vraie de la physionomie du grand poète ; son *Europe*, figure colossale de la Fontaine du Trocadéro (1878), et plusieurs autres œuvres exécutées pour le Louvre, la Sorbonne, l'Hôtel de Ville, etc.

Il n'en est pas moins vrai que la caractéristique de son génie était la grâce. Il la portait dans sa con-

versation. C'était un agréable causeur, ayant souvent le mot heureux. Ses amis en ont gardé le souvenir.

Il racontait gaiement comment ses deux premiers maîtres lui avaient appris à « voir large » et à exécuter vite. Le jour même où Schœnewerk, qui n'avait jamais fait que du dessin linéaire à son école, entra dans l'atelier de Jollivet, son premier maître, celui-ci, décrochant le « masque de Cromwell », moulé sur nature, l'éclaira de façon à séparer largement les clairs et les ombres, expliquant à l'élève qu'il fallait cligner les yeux pour distinguer les masses, et il abandonna ensuite l'élève à ses méditations, devant une feuille de papier blanc. Au bout de quelques instants, le maître, en passant, jette un coup d'œil sur la feuille. Il y avait, à la vérité, peu de chose de fait, mais cela valait presque un chef-d'œuvre ! Schœnewerk s'était borné à dessiner la verrue que le masque porte auprès du nez ! Elle se détachait en noir au milieu du papier, vierge de toute autre indication. La colère du maître, qui voyait ses préceptes si peu compris, fut grande, et la façon dont il malmena le malheureux élève fut assez forte pour que celui-ci s'appliquât à « voir large » pendant tout le cours de ses études.

Son second maître, De Triqueti, très travailleur lui-même, trouvait toujours que l'élève perdait son temps. Lorsqu'il devait sortir, il ne manquait jamais de lui laisser ses recommandations : « Vous allez terminer ce torse, lui disait-il, vous prendrez ensuite la tête de la *Vénus de Milo*, après quoi vous ferez cette main écorchée, ou le pied qui est à côté. Je ne rentrerai qu'après déjeuner. » L'élève se mettait à la besogne

avec ardeur, mais ne pouvait, bien entendu, exécuter qu'une partie du travail.

Le patron à son retour trouvait la tête de Vénus ébauchée :

— Ah! disait-il, ce n'est pas mal, mais ce n'est pas tout, n'est-ce pas ? Où est le reste ?

— Mais, Monsieur, je n'ai fait que cela !

— Diable ! diable ! mon garçon, vous êtes lambin, il faudrait tâcher de prendre de l'activité.

L'élève mit à profit ces recommandations, car Schœnewerk travaillait très vite. S'il en eût été autrement, chacune de ses statues, très finies, aurait dû lui coûter des années, et, souvent, elle ne lui demandait que quelques mois !

Ces souvenirs me reportent à la jeunesse de mon ami. J'en profiterai pour parler de ses premières œuvres.

A la sortie de l'atelier de David d'Angers, son véritable maître, il exposa. La plus ancienne des œuvres qui le firent remarquer, fut un groupe de *Sainte Élisabeth secourant les pauvres*, qui lui valut une troisième médaille (1845). Cet ouvrage, de grande jeunesse, fut suivi de plusieurs autres également importants, dont chacun révélait un progrès incontestable. Je citerai seulement le buste en marbre d'*Albert Dürer*, au musée de Strasbourg (1853), ainsi que le groupe en bronze de *l'Amour vaincu* ; quelques statues, aux Tuileries, enfin une *Bacchante* en marbre (1860) qui est actuellement dans la cour du Louvre.

Schœnewerk avait obtenu déjà une réelle notoriété aux divers Salons, lorsqu'il s'affirma positivement, en 1861, par un succès d'atelier et de public. Je

veux parler de sa jeune fille intitulée : *Au bord d'un ruisseau*, statue accroupie, d'un mouvement souple et plein de charme. Elle fut achetée par l'Impératrice, et placée au château de Fontainebleau. Cet éloignement fait qu'aujourd'hui beaucoup d'artistes même ignorent ce qu'est devenue une œuvre de grand mérite.

Au Salon de 1861 figurait également le *Jeune Pêcheur*, et les deux marbres réunis furent récompensés d'une première médaille. Nul ne trouva que ce fût trop.

Dès lors, Schœnewerk était classé. Plusieurs productions pour le Louvre (groupes d'enfants, figures isolées, frontons), un *Guerrier florentin*, en costume du quinzième siècle, pour M. de Rothschild, placé au château de Ferrières ; diverses œuvres enfin, destinées à nos monuments publics, soutenaient dignement la réputation de l'auteur.

Mais je dois mentionner spécialement son exposition de 1863, comprenant deux groupes en marbre : *l'Amour fatigué*, pensée charmante, et la *Léda*, qui montre que l'artiste marchait à grands pas dans la voie des études féminines, sa bosse particulière, si j'ose le dire. L'une de ses dernières compositions, avant le moment de son premier accès de folie, fut *l'Aurore*, parue en 1867, pendant qu'il était à Charenton. Cette œuvre, d'un joli mouvement, d'une exécution très soignée, fait déjà penser aux idylles d'André Chénier. Schœnewerk leur emprunta plus tard le sujet de *Myrtho*, dont j'aurai à parler.

En 1866, Schœnewerk, dans la plénitude de l'âge et du talent, justement fier de la place qu'il s'était

conquise, eut la malencontreuse idée d'aller visiter l'Italie, pour jouir enfin de la contemplation des chefs-d'œuvre de l'art sur leur terre classique. Il croyait se préparer de grands plaisirs pour le présent, des souvenirs agréables pour l'avenir : il ne se préparait que le plus affreux malheur, la perte de la raison qui entraîna sa réclusion dans une maison d'aliénés !

Sa folie fut une folie triste. Il croyait voir partout des ennemis, et ne s'occupait que de sa mort. Quand j'allais lui rendre visite, à cette époque, il passait l'heure du « parloir » à me prendre les mains en pleurant, et à me demander pardon de sa trahison envers moi.

— Quelle trahison ? lui demandais-je.

— Ah ! tu le sais, me répondait-il, mais au reste tu seras bientôt vengé... on va me guillotiner !

Mes dénégations ne réussissaient pas à changer le cours de ses idées. Tous mes efforts pour le calmer étaient inutiles.

Il resta trente mois à Charenton, mais, déjà longtemps avant sa sortie, il semblait avoir repris possession de lui-même. Il s'amusait à modeler des sujets religieux pour les sœurs de l'infirmerie, et les médaillons des médecins et de certains pensionnaires de l'établissement. Son humeur d'autrefois était revenue. Pour tout le monde, il était guéri.

Il est incontestable que jamais il n'eut plus de talent que depuis cette époque funeste. Il donna successivement, je devrais dire coup sur coup, des œuvres d'un mérite reconnu. L'*Enfant sur un cygne* (1869), marbre d'une finesse et d'un goût charmants, avait renoué la chaîne de ses succès. La même

année, *l'Enlèvement de Déjanire*, bronze colossal qui orne une fontaine à Rouen, montrait l'artiste sous une face plus sévère. Puis, il revenait à ses conceptions préférées. Préoccupé des souvenirs mythologiques et pénétré du précepte du maître qu'il aimait :

> Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques,

cherchant à allier les idées modernes aux données classiques des anciens, l'artiste mettait au jour sa *Myrtho* (1872), actuellement au musée de Nîmes, l'incarnation d'une des plus ravissantes images évoquées par la muse de Chénier.

> Elle est morte, Myrtho, la jeune Tarentine,

avait dit André Chénier dans sa tristesse. Schœnewerk a su retrouver, sous les flots, le corps aux harmonieuses proportions qu'avait pleuré le poète, et, si le génie de la Grèce est moins entré dans le marbre du statuaire que dans les syllabes magiques du chantre inspiré, on doit reconnaître du moins que cette figure poétique ne les dépare pas, et laisse dans l'imagination l'impression touchante qu'avait éveillée le poète. Je sais bien que plusieurs ont critiqué la pose de la figure, et j'admets qu'elle soit critiquable. Les « naturalistes » ont beau jeu contre les lignes, trop cherchées peut-être, d'une autre école, mais quand il s'agit d'élévation de pensée et de style, le naturalisme, selon nous, n'a que peu de chose à voir, et cette charmante statue n'en restera pas moins une interprétation hors ligne des vers d'André Chénier.

Immédiatement après, paraissait l'œuvre qui le mit « à la mode », cette *Jeune fille à la fontaine* (1873),

que tout le public parisien a remarquée, applaudie, qui fut placée au Luxembourg, et qui valut à Schœnewerk la croix de la Légion d'honneur.

Je crois que là commence la période la plus heureuse de la vie de mon vieil ami. D'une nature amoureuse de la gloire et des louanges méritées, il sentait toute la joie de la victoire. Son atelier réunissait souvent des hommes célèbres, à divers titres, et il en faisait les honneurs avec un plaisir qu'il ne cherchait pas à dissimuler.

Le succès n'arrêtait pas son ardeur au travail. La *Jeune fille à la fontaine* fut suivie de l'*Hésitation* (1876), qu'on peut voir chez un de nos plus brillants académiciens. Schœnewerk fit de la sorte la connaissance de ce charmant écrivain qui l'attira dans sa maison, — un monde où l'on ne s'ennuie pas, — car chacun y a de l'esprit, à l'imitation de l'amphitryon.

Vers le même temps, le statuaire fut mis en relations avec Victor Hugo, pour lequel il a toujours professé l'admiration la plus vive. Il sut voir sous les traits fatigués du vieillard le masque poétique et surhumain du penseur. Il fit son buste « héroïque » selon la vieille expression, plutôt qu'il ne fit son portrait. C'est ainsi que Victor Hugo se gravera dans la mémoire des siècles.

— Il doit être content, disait à l'artiste un académicien illustre, car vous l'avez modelé, non tel qu'il est, mais tel qu'il se figure être !

— Pour un homme pareil, répondait Schœnewerk, la *vérité* est là plus que dans une imitation absolue de la nature. Vous pouvez trouver dans la rue des individus ayant l'aspect de Victor Hugo, lui seul a sa

physionomie, physionomie conventionnelle peut-être, mais créée et adoptée par ses admirateurs.

C'est en 1878, à l'Exposition universelle, qu'il recueillit son plus grand et son plus légitime succès, avec sa statue de femme intitulée : *Au matin*. Pour nous, c'est l'œuvre la plus complète qui soit sortie de ses mains. L'éloge fut unanime, et le jury « international » trouva qu'une médaille de première classe était nécessaire pour récompenser l'artiste français. Il est, en effet, difficile de mettre dans un accord plus parfait la vérité de la nature et l'élévation de la forme, deux choses indispensables, selon nous, à la perfection de la statuaire. Ce marbre est sans contredit hors ligne. Nous sommes persuadé qu'il restera l'une des productions les plus remarquables de notre génération artistique.

Depuis longtemps, Schœnewerk portait ses soins sur un groupe très gracieux (une jeune fille et l'Amour) qu'il nommait : *Un prisonnier dangereux*. On y retrouve toutes les qualités éminentes, et si pleines de charme, de ce statuaire de la femme, disons mieux, de la jeune fille. Cette œuvre était heureusement terminée à la mort de l'artiste. Elle vaudra, je l'espère, des applaudissements posthumes à mon cher et malheureux ami. Peut-être eût-il bien fait d'exposer, en 1885, ce sujet si conforme à ses aptitudes, plutôt que la statue de *Salomé* dont nous avons dit un mot.

Il travaillait depuis longtemps à cette dernière œuvre, et l'ayant achevée à l'époque du Salon, il compta sur un succès. Ses espérances furent trompées. Le public s'est montré froid envers une

statue, pourtant bien digne de remarque, d'une étude scrupuleuse, mais dont la tête, assez étrange, ne fut pas comprise de la majorité des spectateurs, et qui a fait déprécier l'œuvre tout entière.

Cette déception rejeta l'artiste dans le chagrin sombre qui l'avait atteint autrefois. Chaque jour, il s'attristait davantage. Bonnes paroles des camarades, gronderies affectueuses, raisonnements, rien ne pouvait surmonter son abattement. Sous l'empire d'une idée fixe, il y ramenait tout, les choses les plus insignifiantes, les plus opposées.

— Je suis un misérable, on me montre au doigt, disait-il.

Le rencontrant un jour dans la rue, je l'ai parfaitement entendu répéter à haute voix :

— On a dit de moi : c'est un criminel !

Le 23 juillet 1885, à six heures du matin, on vint me chercher en toute hâte. Schœnewerk avait sauté par la fenêtre. Il s'était cassé les deux jambes et fait une lésion grave à la colonne vertébrale. Je cours chez lui. Le pauvre ami parut touché de ma douleur et de mes témoignages de sympathie. Il me serra les mains et dit :

— Pardon ! pardon ! On ne doit pas se tuer quand on a de bons amis comme toi ! Ah ! j'ai perdu la tête... pardon, pardon !

A neuf heures il était mort. Il avait soixante-cinq ans.

Depuis que mon plus vieil ami a cessé de vivre, j'ai senti, plus vivement que jamais, toute la place qu'il tenait dans mon existence. Un demi-siècle de vie commune crée des liens bien puissants entre deux

hommes qui suivent la même voie, qui, après avoir partagé longtemps le même atelier, ont toujours vécu assez près l'un de l'autre pour se voir plusieurs fois par jour. Je considérais donc comme un devoir, ainsi que je l'ai dit en commençant, de consacrer quelques pages à la mémoire de Schœnewerk. Dans ce rapide exposé, je n'ai parlé que de ses productions principales. Il en est qui, fort remarquables d'ailleurs, n'ont pas même été signalées ici. Telles sont, par exemple : la *Rêverie*, bronze ; le *Petit Frondeur* (1880), bronze, qui décore le square du Temple ; *la Leçon de flûte* (1877), à l'Hôtel de Ville d'Argentan ; *Galatée*, au fronton de la façade méridionale du Louvre ; *l'Instruction publique*, groupe, et *la Science*, statue, à l'Hôtel de Ville de Paris ; *Deux Anges*, dans l'église de Saint-Augustin ; *Saint Thomas d'Aquin*, à la Sorbonne.

Adolphe Eude,
Statuaire.

II. — LE MONUMENT DE L'ARTISTE
AU CIMETIÈRE MONTPARNASSE

Le 22 juillet 1886, jour anniversaire de la mort de Schœnewerk, des amis de l'artiste décédé s'étaient réunis au cimetière Montparnasse pour procéder « à l'inauguration et à la bénédiction de la sépulture ». Elle est située dans la dix-septième division, « allée Lenoir ». Une tombe, en pierre de Lorraine, aux profils sévères, porte inscrits les titres des principales œuvres de l'artiste, à demi cachés sous des palmes. Au sommet de la tombe, un cippe vertical décoré d'une croix, du médaillon de Schœnewerk et de son épitaphe. En voici le texte : Alexandre Schœnewerk, — Statuaire, — Chevalier de la Légion d'honneur, — 1820-1885. — Les œuvres rappelées dans l'inscription

gravée sur la tombe sont les suivantes : *Rêverie*, — *Au bord d'un ruisseau*, — *L'Aurore*, — *Myrtho*, — *Jeune fille à la fontaine*, — *Hésitation*, — *L'Europe*, — *Au matin*, — *Lulli*, — *Un prisonnier dangereux*. — En cette journée commémorative, la parole avait été réservée à Jules-Gabriel Thomas, statuaire, membre de l'Institut. Faisons connaître le texte du discours qu'il a prononcé devant la tombe de Schœnewerk. Cette page honore l'artiste décédé. On y trouvera le témoignage des sympathies que s'était acquises, par la sûreté de ses relations, l'auteur de tant d'œuvres charmantes. Et n'est-il pas touchant de voir un halluciné, hanté par la manie du délaissement et de la persécution, justement comblé, au delà de son tombeau, des marques de l'amitié persistante de ceux qui l'ont le mieux connu parmi ses pairs?

Messieurs,

Il y a un an, un des éminents, des vaillants artistes de notre époque, Alexandre Schœnewerk, était enlevé prématurément à sa famille et à notre affection. Nous le déposions avec une douloureuse émotion dans la tombe où il doit reposer pour toujours. Ses parents, ses amis l'entouraient, dans un religieux silence ; chacun était pénétré de la perte qu'il faisait, du vide que sa mort laissait dans les arts.

Depuis, sa famille a élevé sur cette tombe un monument pour honorer sa mémoire. C'est ce monument, auquel plusieurs de ses amis ont consacré leur talent, que nous inaugurons aujourd'hui.

Remercions la famille, remercions ces amis dévoués, M. Eude d'abord, le plus intime d'entre eux, le confident de tous les instants, qui a conçu, aidé des avis de M. Alphonse Richardière, le plan et le dessin du monument; remercions M. Pécou, l'auteur

du médaillon qui nous rend si parfaitement les traits de notre éminent et regretté ami. Que ceux qui passeront devant cette image arrêtent, un instant, leur pensée sur la vie de l'homme qui dort sous cette pierre; ils y trouveront un grand exemple de ce que peuvent les qualités naturelles développées par l'étude et le travail.

Alexandre Schœnewerk naquit à Paris en 1820. Son père, pour lequel il a conservé toute sa vie une grande tendresse filiale, était chargé d'une nombreuse famille, qu'il avait beaucoup de peine à élever, et, après avoir donné à ses enfants la première instruction, il se voyait dans l'obligation de leur faire choisir de bonne heure « un état ». Ainsi s'expliquent les commencements difficiles de Schœnewerk. Tout jeune, il avait montré de grandes dispositions pour les arts, et c'est en travaillant pour vivre, à l'âge où tant d'autres sont encore aidés par leurs parents, qu'il a fait les fortes études qui lui ont ouvert la carrière. Il est bien le fils de ses œuvres !

Élève de Triqueti, et, plus tard, de David d'Angers, il fut un de ceux qui firent le plus d'honneur à cette école qui a produit des hommes si remarquables. Sa qualité de fils d'étranger l'empêchant de prétendre au prix de Rome (il ne fut naturalisé que plus tard), les expositions seules pouvaient lui ouvrir la route, et il avait hâte de s'y montrer. La première fois que son nom y figura, c'est en 1844, il n'avait alors que vingt-quatre ans. Son envoi était un groupe : *la Fille de Jephté et ses compagnes*, œuvre de jeune homme sans doute, mais qui lui mérita des éloges, et, l'année suivante, il exposa un groupe de *Sainte Élisabeth de*

Hongrie, avec lequel il obtint une médaille de troisième classe. Depuis cette époque, il est constamment sur la brèche; les expositions se succèdent, il y est toujours représenté par un ouvrage digne d'attirer l'attention. Enfin, en 1861, son talent s'affirme, d'une manière éclatante, par le beau succès de ses statues *Au bord d'un ruisseau* et le *Jeune Pêcheur*, qui lui valent une médaille de première classe. Sa place est définitivemennt conquise.

Qui de nous, depuis, n'a admiré tant d'œuvres remarquables, dues à son ciseau, et exposées chaque année par ce travailleur infatigable? Son talent, tout de grâce et de charme, se révélait par des figures pleines de goût et de sentiment : La *Rêverie*, *l'Aurore*, *Myrtho*, la *Jeune fille à la fontaine*, *Au matin*, *le Prisonnier dangereux*, où les qualités aimables de son talent s'alliaient à un rare savoir et à une étude sérieuse de la forme.

Mais, si la grâce était la qualité maîtresse de Schœnewerk, il nous a aussi laissé des ouvrages où la gravité et la sévérité du caractère montrent l'étendue de son talent, témoin, la statue de *Saint Thomas d'Aquin* à la Sorbonne, celle de *l'Europe*, au Trocadéro, *le Dompteur de tigres*, et enfin la statue de *Lulli* pour le vestibule du grand Opéra, qui a été assez admirée au dernier Salon pour lui mériter un grand nombre de voix pour la médaille d'honneur. Si cette récompense n'a pu lui être décernée, faute d'une majorité suffisante, ce fait n'en reste pas moins un témoignage éclatant de la haute estime en laquelle son talent était tenu.

La droiture de son caractère n'était pas moins

appréciée ; aussi, lorsque le Gouvernement nous chargea de faire nous-mêmes nos expositions, fut-il l'un des premiers que vous avez élus pour remplir ce devoir, comme vous l'avez, chaque année, appelé à remplir les fonctions si délicates de membre du Jury. C'est ainsi qu'il devint l'un des fondateurs de la Société des Artistes français, qui était fière de le compter au nombre de ses membres. Qu'il me soit donc permis, bien que j'aie pris la parole au nom de ses amis, d'apporter aussi, au nom de la Société, un dernier hommage à l'éminent statuaire qui a contribué à sa création.

L'État ne pouvait laisser dans l'oubli un artiste tel que Schœnewerk. En 1873, il fut nommé chevalier de la Légion d'honneur, et, plus tard, un grand témoignage de confiance lui était donné lorsqu'il fut désigné pour faire partie du Conseil supérieur d'enseignement à l'École des Beaux-Arts.

J'ai parlé des qualités de l'artiste. Je ne veux pas oublier celles qu'il tenait d'un cœur aisément ému, et qu'ont pu apprécier ceux qui l'approchaient et vivaient dans son intimité. Il a eu des amis, et des plus fidèles ; je les vois attristés auprès de moi et ne suis que leur interprète en disant que, si l'œuvre de Schœnewerk doit éterniser sa mémoire, sa bonté et ses autres qualités morales auront gravé éternellement son souvenir dans nos cœurs.

J.-G. Thomas,

Statuaire, membre de l'Institut.

Bonnassieux, statuaire, membre de l'Institut, ayant eu connaissance des pages qui précèdent, nous adressa la

lettre touchante qui va suivre. Eude et Thomas n'avaient pas parlé du mariage de l'artiste. Cependant, cette circonstance de sa vie ne fut sans doute pas étrangère à la fin malheureuse du sculpteur. Il y avait donc intérêt à entrer dans quelques détails sur l'union que contracta Schœnewerk. Il avait été très lié avec Adolphe-Pierre Riffaut, graveur à l'aquatinte. Riffaut est mort, privé de sa raison, à Charenton, en 1859. Sa femme, qui avait apprécié les soins attentifs dont était entouré le malheureux graveur durant sa maladie, demeura en relations suivies avec le personnel administratif de l'asile. Survint l'accident raconté par Eude, et qui conduisit Schœnewerk à l'asile de Charenton. Mme Riffaut vint le voir assez fréquemment. Quand le statuaire eut recouvré la santé, il demanda la main de celle qu'il avait appris à bien connaître pendant son séjour à Charenton. Il l'obtint. Ceci se passait en 1869. Dix années s'écoulèrent sans que la paix du foyer fût troublée. Puis, un jour, Mme Schœnewerk donna des signes d'aliénation. L'artiste lui prodigua des soins de toute sorte. Peine inutile. La pauvre femme qui, par deux fois, s'était faite la consolatrice d'infortunés, enfermés à Charenton, dut y être conduite à son tour. Schœnewerk ne parvint pas à surmonter cette épreuve. On le vit se rendre chaque semaine auprès de sa femme, puis la contagion du mal l'atteignit lui-même, et l'on sait ce qui advint. Une seule personne, parmi les proches du statuaire, ignora toujours le drame de la rue Vavin, ce fut Mme Schœnewerk. Quand on lui parlait de son mari, elle répondait qu'elle l'avait vu la veille ! La lettre de Bonnassieux permet de saisir les premiers symptômes du mal qui devait triompher du talent, de la tranquillité, et finalement de la vie de Schœnewerk.

III. — LE MARIAGE DE SCHŒNEWERK

A Monsieur Henry Jouin.

Paris, 15 novembre 1886.

Mon cher ami,

J'ai lu avec le plus vif intérêt la notice de M. Eude, ainsi que le discours de Jules Thomas sur Schœnewerk. Schœnewerk fut, en effet, un charmant artiste que nous regrettons tous. On ne saurait donc être trop prodigue de détails à son sujet. Pourquoi les deux écrivains n'ont-ils rien dit de la femme du statuaire ? Je comprends le sentiment de réserve qui a motivé leur silence. Il est pénible d'entrer dans la demeure d'un artiste où, à trois reprises, la folie est venue tout rompre. Mais Schœnewerk ne doit pas être fait responsable de ces épreuves successives. On en peut sonder l'amertume, étudier la marche, sans manquer de respect à une mémoire que notre école contemporaine est fière d'honorer. Tout ce qui permettra de bien saisir le caractère de l'acte tragique qui a brisé la vie de notre ami, a, ce me semble, son intérêt.

Il y a environ trois ans, je fus chargé de me rendre près de Schœnewerk pour savoir de lui s'il accepterait volontiers la charge de professeur de sculpture à l'École des Beaux-Arts de Lyon.

Je le trouvai seul, dans son atelier de la rue de Fleurus, assis près de son poêle, plongé dans ses réflexions. Non loin de lui, le modèle en terre d'une figure, — probablement le *Lulli*, — était soigneusement enveloppé de ses linges. L'objet de ma visite lui étant connu, Schœnewerk me répondit :

« Je suis très flatté, je vous assure, que l'on ait songé à moi pour le poste dont vous m'entretenez ; mais vous connaissez sans doute la situation de ma pauvre femme. Les médecins, les spécialistes s'obstinent à me dire que son mal est incurable ; cependant, je ne puis croire les médecins, et je ne saurais me résoudre à me séparer d'elle. Si elle était morte, je changerais de langage. L'éloignement de Paris me deviendrait alors salutaire. Mais, tant qu'elle vivra, je cesserais de m'estimer moi-même si je l'abandonnais ! »

Ma visite se prolongea. Schœnewerk fut incapable d'aborder avec moi d'autres sujets. Par une pente irrésistible, il se reprenait à parler de son amie :

« Voyez, me dit-il, en indiquant la statue placée près de lui ; voyez, je n'ai pas le courage de découvrir ce modèle et de reprendre l'ébauchoir. Penser à elle ! Aller la voir ! Rentrer ici pour y vivre de mes souvenirs, voilà désormais toute mon existence. Je n'ai pas la force de faire plus. »

J'essayai de lui relever l'âme. Je n'y parvins pas. Mes paroles restèrent impuissantes devant cette intime et profonde douleur que je comprenais trop bien, hélas !

Cette entrevue ne fut pas la dernière. Je rencontrai Schœnewerk en diverses circonstances, ultérieurement à la visite que je viens de rappeler. M'ayant fait le confident de son chagrin, il me parla chaque fois, tantôt avec abandon, tantôt avec une exaltation morne et inquiétante, de la maladie de sa femme. Le spectacle de la folie, la solitude à laquelle répugnait son caractère, naturellement enjoué, devinrent une

obsession croissante, et précipitèrent la fin lamentable de Schœnewerk.

BONNASSIEUX,

Statuaire, membre de l'Institut.

HENRI CHAPU

(1887)

FERDINAND GAILLARD

Claude-Ferdinand Gaillard, peintre et graveur, président de la Société des Graveurs au burin de France, est décédé le 19 janvier 1887, à l'hôpital Saint-Jacques, impasse des Volontaires, rue de Vaugirard, où il était entré, quatre jours auparavant, pour y recevoir les soins des docteurs Jousset et Tessié.

La vie et l'œuvre de Gaillard méritent d'être racontés. Déjà des écrivains distingués se sont appliqués à lui rendre hommage. Au nombre des orateurs qui ont pris la parole sur la tombe de Gaillard, le vendredi 21 janvier, Henri Chapu, le statuaire trop vite enlevé lui-même à son art et à l'école française, a parlé du graveur avec une simplicité touchante. Le discours de Chapu nous ayant été obligeamment confié par son auteur, donnons-lui place ici.

Mon cher ami,

C'est avec une profonde émotion que je viens te dire le dernier adieu.

Je viens au nom de ceux qui t'aimaient, tes parents, tes amis, tes camarades de l'atelier Cogniet et de l'Académie de Rome, que le coup si brusque qui les atteint a tous consternés.

Je ne ferai pas l'éloge de tes travaux, ils sont connus de toute l'Europe. Les qualités qui distinguaient ton talent méritent une appréciation raisonnée, et, dans le trouble de l'heure présente, je ne veux songer qu'à l'ami perdu.

Tu avais en toi les qualités natives qui font les vrais artistes : le culte élevé de l'art, la volonté sans défaillance, et cette simplicité du croyant qui fait l'âme clairvoyante.

Je t'ai suivi depuis le jour où, quittant les bons Frères Ignorantins du Gros-Caillou, tu passas par l'École de dessin, l'atelier Cogniet pour te rendre à Rome, où t'appelait ton titre de pensionnaire de l'Académie de France.

Là, chacune de tes années était marquée par un voyage d'étude. Tantôt, tu revenais de Naples, épris de l'antiquité ; tantôt, de Venise, plein d'enthousiasme pour les Vénitiens ; de Florence, pour les primitifs Toscans. Ceux-là t'ont charmé longtemps ; ils t'ont rappelé souvent.

Tu as su puiser dans ces contacts multiples, dans cette succession d'études cette puissance d'assimilation qui a fait le charme de ton talent, et que l'on se plaisait à louer comme l'une de tes qualités originales.

Tu n'étais pas un homme de transaction. En face d'un maître, en présence de la nature, tu te plaisais à fouiller, à pénétrer la forme ou le procédé, et c'est dans cette recherche patiente, dans cette étude passionnée que tu as conquis la haute expérience qui seule permet à l'homme de laisser après lui des œuvres solides ; qui, seule, dans les arts, constitue la personnalité.

De quelle nouvelle et juvénile ardeur tu fus pris devant ces deux chefs-d'œuvre que la France attendait de ta main savante, la *Joconde* et *la Cène* de Léonard !

A t'entendre, ce que tu avais produit jusqu'à ce jour ne valait plus la peine d'être compté ! Tu allais te surpasser toi-même ! Tu demandais à vivre, afin de donner ta mesure !...

Pauvre ami ! Nous pouvons juger ton chef-d'œuvre entrevu par ceux qui nous restent de toi !

Tu n'as eu qu'une seule ambition, celle de mieux faire, et c'est à cette soif des grandes âmes que tu t'es sacrifié !

Dédaignant le bien-être pour toi-même, tu n'as cessé de faire un noble usage de ce que tu avais acquis par tes ouvrages !

Simple et bon, ainsi t'ai-je connu aux jours lointains de nos débuts, ainsi es-tu resté jusqu'à ta dernière heure !

Ce n'est donc pas sans raison que, par une attention touchante, on t'a revêtu, pour ton dernier sommeil, de la robe de bure des Franciscains. Il est bien vrai que tu es demeuré durant toute ta vie un vrai disciple de saint François ! Ton âme est allée rejoindre le bienheureux modèle qu'elle s'était choisi.

Adieu ! mon cher Gaillard, à Dieu !

Puisse le témoignage unanime de nos regrets apporter un peu de consolation à ta vieille mère accablée, à ta famille privée de son soutien !

L'auteur de *l'Homme à l'œillet,* de la *Vierge* de Botticelli, des *Disciples d'Emmaüs,* du *Saint Georges*, de la *Tête de cire* et des incomparables portraits de *Dom Guéranger,* du *Cardinal Pie,* de *Léon XIII* appartenait au Tiers-Ordre de Saint-François. Son nom de Tertiaire atteste sa profonde humilité. Il avait voulu s'appeler « Frère Marie-François de la Crèche ».

BONNASSIEUX

(1889)

LE SCULPTEUR JOSEPH-CHARLES MARIN

VIEILLESSE D'ARTISTE

A Monsieur Henry Jouin.

Mon cher ami,

Le nom de Marin a été prononcé par vous l'autre jour, et, quand vous avez su que cet artiste ne m'était point inconnu, vous m'avez demandé de vous faire part de mes souvenirs sur lui.

Avant que je quittasse Lyon, pour me rendre à Paris, j'avais beaucoup entendu parler de Marin ; des amis m'avaient donné son adresse.

Au début de septembre 1834, je me présentai rue de Seine, au cinquième étage, chez le vieil artiste. Ancien grand prix de Rome, ancien professeur de sculpture à Lyon, réduit en ses vieux jours à la plus profonde misère (il s'éteignait d'ailleurs deux semaines après ma visite), je le trouvai affaissé dans un large et vilain fauteuil, des lunettes sur les yeux, et façonnant de ses doigts tremblants de petites figurines, grandes comme la main, dont le placement lui valait quelques sous. Ces figurines me parurent assez banales. Rien ne rappelait, dans ces menus travaux, l'ancienne habileté du statuaire. Pour produire de belles œuvres, il faut être heureux. L'âge et le chagrin avaient tué l'artiste. Marin n'avait gardé de son talent d'autrefois qu'une sorte de rou-

tine servie par des mains affaiblies, presque impuissantes.

Je parlai de cette visite à M. Foyatier, chez qui je travaillais alors. Il était lui-même élève de Marin. Il me raconta qu'il avait fait obtenir au vieux statuaire, assez récemment, la commande d'une statuette de sainte. Ce travail avait été payé six cents francs. « Il y a bien longtemps, ajouta M. Foyatier, que le pauvre vieux n'avait eu pareille somme en sa possession ! »

Comment ce sculpteur, après une brillante jeunesse et d'importants travaux, en est-il venu là ? Quel genre d'infortune a pu le réduire à cet état misérable ?

BONNASSIEUX,
Statuaire, membre de l'Institut.

On ne parle plus guère du sculpteur Marin. Sa personne se dérobe aux recherches de l'historien ; ses œuvres sont dispersées ou détruites. Tandis que Nagler fixe la date de naissance de cet artiste à l'année 1749, d'autres biographes rajeunissent le sculpture de dix années ; d'autres, plus généreux encore, le font naître en 1773. Cette dernière date paraîtrait la plus probable, étant donné que Marin remporta le prix de Rome en 1801. Mais le sculpteur prit part au Salon de 1791 avec deux bas-reliefs, trois groupes, trois statues et cinq bustes ! Si nous admettons qu'il soit né en 1773, cette fécondité, la déférence dont on fait preuve à son égard en le laissant entrer, toutes voiles dehors, au Salon, ne laissent pas de paraître surprenantes. On ne montre pas d'ordinaire tant de bienveillance à l'endroit d'un jeune homme de dix-huit ans, et lui-même est plus réservé, plus méfiant dans sa première rencontre avec le public Accepterons-nous l'opinion de Nagler, qui set

d'ailleurs conforme à celle de Gabet? Mais, si notre artiste est né en 1749, il aurait remporté le prix de Rome à cinquante-deux ans! Voilà qui contredit tous les usages, et ce concours tardif est dénué de vraisemblance. Il faut pourtant s'y résoudre. Marin remporta le grand prix à cinquante-deux ans. L'année précédente, en 1800, François-Dominique-Aimé Milhomme avait obtenu la même récompense, étant âgé de quarante-deux ans. Edme Gaulle, en 1803, sera le lauréat du concours, bien qu'il ait atteint trente-trois ans. Ces faits s'expliquent. Ce n'est que postérieurement à 1803 que l'Institut estima prudent de fixer une limite d'âge à l'obtention du prix de Rome. Désormais renseignés sur la date initiale de la vie de Marin, il nous reste à parler de sa mort. L'artiste est décédé le 18 septembre 1834, et Bonnassieux, membre de l'Institut, vient de nous raconter le dénuement, l'impuissance, la solitude du sculpteur à son déclin. Si l'on se reporte au début du siècle, rien ne laissait prévoir cette fin douloureuse. L'Etat, le duc de Bracchiano, la famille Canini, le maréchal de Gouvion Saint-Cyr, Chateaubriand avaient honoré Marin de leurs commandes. Il avait travaillé pour le château de Fontainebleau, le pont Louis XVI, l'église des Invalides, l'Arc de l'Étoile, Saint-Louis-des-Français à Rome. N'est-ce pas lui qui avait sculpté, dans cette dernière église, le monument de Mme de Beaumont, dont on connaît le portrait, peint, en 1788, par Mme Vigée-Lebrun, et dont les funérailles ont été racontées, en des pages si belles, dans les *Mémoires d'outre-tombe*? De retour en France peu après 1810, Marin s'était fixé à Lyon. Chinard étant mort dans cette ville, le 9 mai 1813, la charge de professeur de sculpture fut offerte à Marin qui la remplit jusqu'en 1818, époque à laquelle il eut pour successeur Legendre-Héral, âgé seulement de vingt-trois ans. Était-ce un premier avertissement donné au sculpteur vieillissant? Marin a tenu la plume. On connaît de lui une pla-

quette. Elle a pour titre : *Notice sur la statue de Henri IV exposée cour du Louvre, Salon de 1819*. Cette statue était son œuvre. En 1831, Gabet nous apprend que Marin donnait « des leçons de son art ». Trois ans après, il mourait de faim dans une mansarde de la rue de Seine-Saint-Germain.

TABLE DES MATIÈRES

FIN

PARIS

IMPRIMERIE DE J. DUMOULIN

5, rue des Grands-Augustins, 5.



